



Pintura y teatro en el Marat/Sade de Peter Weiss
(Documentos y crítica en España, 1960-1980)

Víctor Novoa Valdivia

Universidad Complutense de Madrid
victorarte@hotmail.es

Resumen: En la segunda mitad de 1960 llega a España la película y obra teatral *Marat/Sade*. Su autor, Peter Weiss (1916-1982) empieza a ser una figura clave en el panorama cultural europeo. En este artículo se dan las claves de la recepción mediática de su drama y se atienden a algunos aspectos poco o nada mencionados por la crítica entre 1960 y 1980, como son sus implicaciones estéticas y sus deudas con la historia del arte.

Palabras clave: Marat/Sade, Peter Weiss, crítica, historia del arte.

1. Introducción

La reflexión sobre el espacio y tiempo en *Marat/Sade*, no queda exclusivamente limitada a un análisis filológico del drama. La unión de los múltiples ámbitos espaciales y temporales, se hace inteligible para el espectador desde coordenadas estrictamente formales. Con ello, tratamos de reforzar una idea del teatro figurativa, es decir, un teatro que “existe” en una configuración extra-textual. Los análisis de la pieza teatral no pueden quedar ceñidos exclusivamente a restrictivos campos de especialización, si bien, ello no niega el valor de ninguno de los mismos.

Muy al contrario, consideramos que el texto de Weiss participa de una tradición cultural que, como se tratará de apuntar, no afecta exclusivamente a los ámbitos literario o socio-político. Por ello, preferimos emplear el término “obra” para referirnos a ella. Dos de los estudios más importantes al respecto en lengua castellana, capitales para estructurar la documentación e interpretaciones que hasta la fecha se han hecho son: *Creación artística en el Marat/Sade de Peter Weiss. (Una aportación al problema del malentendido crítico)* de José María Taberner Prat [1] y *Drama y Narración: el Teatro Documental de Peter Weiss* de María de la O Oliva Herrer [2].

Ambos trabajos profundizan en aspectos muy concretos y, uno más que otro, dejan entrever el hueco que queda por rellenar, esto es, un detallado análisis de los códigos y fuentes estéticas en que *Marat/Sade* nace y se desarrolla. Esto ofrece, a su vez, dos vías de acceso para la estructuración y comprensión del trabajo propuesto: por una parte el contexto de su gestación y, por otra parte, las relaciones con una tradición cultural que afecta, y mucho, a los problemas estéticos del arte contemporáneo.

Para el primer punto, el del proceso creativo, han de cotejarse aquellos factores que lo abonan, empezando por los que más interesan para este trabajo (dónde comienza el interés por la pintura en Weiss). El segundo aspecto, se plantea como un trabajo especulativo necesario, sin el cual se hace difícil concluir el por qué de la importancia de este análisis. Dicho punto es aquel formado por la obra gráfica de Weiss, quien, a nuestro juicio, es antes que escritor o dramaturgo, pintor. Se conservan decenas de ilustraciones diseminadas en sus libros de notas, la mayor parte de ellas inéditas o pendientes de análisis. Lo mismo sucede con sus pinturas, las cuales se prestan a una relectura y revalorización a raíz de los nuevos métodos discursivos. Así mismo, no existe ninguna aproximación en castellano a dicha obra pictórica, cuando debería ser lo contrario, ya que así nos lo apuntan, por lo menos, tres factores fundamentales:

1º La repercusión (como decimos, no sólo textual o “dramatúrgica” en sentido estricto) de que se hacen eco los medios de prensa ante el estreno de la obra.

2º La influencia que dicha recepción tiene en el ámbito específico de la crítica teatral (fundamentalmente, revistas especializadas).

3º La permeabilidad existente entre los discursos explicativos de la Historia del Arte y los discursos explicativos del hecho teatral.

El estudio de la dimensión estética y gráfica del Marat- Sade, no puede completarse ni entenderse si una valoración de otras obras de su autor. En este punto, hay que hacer mención de dos novelas “autobiográficas” importantes, sin las que no se comprende el posicionamiento, siempre peculiar, del fenómeno teatral como fenómeno estético: *La estética de la resistencia* e *Informes* [3]. El primero no sólo es una obra plagada de referencias a la Historia del Arte, sino que además, como será explicado, se gestó en el único viaje que Weiss hizo a España. Por su parte, *Informes*, se presenta como una compilación de textos donde el autor reflexiona sobre el cine, el teatro, la literatura y el arte. En definitiva, entendemos que sin ambos textos no puede documentarse el pensamiento estético de Peter Weiss.

Por último (y como eje central de nuestra aportación), hay que entender cómo el estreno de *Marat/Sade* en la España de los años sesenta (tanto en su versión cinematográfica como teatral) supuso un hito en el seno de los inmediatos nuevos métodos analíticos del hecho artístico y estético [4]. Veremos con ello, considerando la

pieza de Weiss como obra de arte, cómo las creaciones empezaban a estar desligadas físicamente de sus autores, pero éstos, sin embargo, no tanto de sus obras.

Los límites del hombre, las supuestas líneas divisorias entre la vida y el arte, interesan a Weiss desde muy pronto. Su trayectoria vital, su biografía y los documentos a la vista, ofrecen la posibilidad de estructurar su pensamiento estético. Como los *fotopigramas* de Bertolt Brecht [5], Weiss hace un uso "expositivo" de múltiples imágenes. Su prosa, sus referencias continuas a la Historia del Arte, disponen un *collage* donde cada parte aparece minuciosamente descrita y donde la Historia acontece como una enumeración de hechos, mediante los cuales, el espectador debe elegir.

Su probada vinculación con el Expresionismo y el paulatino abandono del mismo, insertan su pensamiento estético en un plano específico, sino especial. Uno de los primeros testimonios ensayísticos para el pensamiento contemporáneo al respecto es el de Susan Sontag [6].

Sontag, sólo un año después del estreno en Londres de la versión de Peter Brook [7], es la primera en entender, haciéndose eco de la recepción que tiene en la opinión pública, que *Marat/Sade* es una "experiencia sensorial" [8]. Pero para desarrollar este punto, Sontag, no se escuda en una argumentación estrictamente escenográfica, ni se detiene a valorar la plástica neoclásica que impregna los cuadros del drama.

No obstante, el propio juicio de Sontag, no parte siquiera de la contemplación directa del objeto de su análisis, pues las noticias que tiene del mismo, le llegan a través de contactos personales y la propia prensa y revistas del momento con las que colabora [9]. De hecho, su extenso comentario, se publica en 1965 en *Partisan Review* y hace referencia a la producción que Peter Brook presentó en Londres un año antes. Si el teatro no es sólo texto, su estudio no es sólo tarea de filólogos, ni su creación, por tanto, exclusiva labor de escritores:

"El arte del director es un arte material, un arte que opera con los cuerpos de los actores, los decorados, las luces, la música. Y cuanto Brook ha conjugado es particularmente brillante e inventivo: el ritmo de la escenificación, el vestuario, las escenificaciones de mimo en conjunto. En cada detalle de la producción, uno de cuyos elementos más notables es la clamorosa y afinada música (de Richard Peaslee) que utiliza campanas, címbalos y órgano, hay un material de inventiva inagotable, un incansable mensaje a los sentidos. Y sin embargo, hay algo en el abrupto virtuosismo de los efectos de escenificación de Brook que ofende. Para la mayoría de las personas, parece soterrar el texto. Pero quizá no sea éste el problema.

Y no es que sugiera que *Marat/Sade* es simplemente teatro de los sentidos. Weiss ha provisto un texto complejo de una literatura superior, que exige una respuesta. Pero *Marat/Sade* exige también ser considerado a nivel sensorial, y sólo el prejuicio más inflexible sobre lo que el teatro debe ser (en particular el prejuicio de que una obra de teatro debe ser juzgada en último análisis como una rama de la literatura) subyace a la exigencia de que el texto escrito, y por consiguiente hablado, de una obra de teatro debe responder de todo el drama" [10].

El testimonio de Susan Sontag es un testimonio cercano a la pieza teatral. Cercano, también, a dos maneras de analizar su dimensión. Por una parte, Sontag se hace eco del fenómeno que supone en la década de los 60 la obra de Weiss y, por otra, reconoce que sus elementos van más allá de ese tiempo concreto.

La dualidad es precisamente la clave de la obra. Desde el propio título y la confrontación dialéctica de Sade y Marat, hasta las propias lecturas, siempre dobles, que se dan como interpretaciones posibles. *Marat/Sade* es mucho más que una obra de teatro.

Según Sontag los argumentos de los distintos personajes (sus ideas) se socavan entre sí. El único, pero también interrumpido, hilo argumental establecido por Weiss es, a priori, la figura del Pregonero (o *Ausrufer*). Éste realmente no hace sino pautar el ritmo (como decimos, ya de por sí, quebrado) de los acontecimientos dramáticos. Dichos acontecimientos, recuérdese, transcurren en tres planos cronológicos solapados: el perteneciente al público que ve la obra (1964 o 2010), el de la obra en sí (1808) y el de la función que representan los locos (1793) [11]. ¿Qué hilo conductor intercala o vincula los tres ámbitos temporales? ¿Repite Weiss esa relación de espacios múltiples en su obra gráfica?

Sontag llama la atención sobre ese punto, subrayando el carácter visual de la pieza. Y lo hace apoyándose en la propia materia dramática, que no es otra que aquella que permite hacernos olvidar el texto, difuminar incluso la propia labor del autor-escriptor. Esto introduce otra cuestión fundamental ya reflejada por otros investigadores: la relación del autor con la obra. ¿Es un drama de director?

Otro aspecto importante es el marco de la pieza: la locura. El hecho de utilizar la locura en el arte es un deseo de trascender a la misma [12]. Dice Sontag: "*La elección del comportamiento "demente" para argumento y tema del arte es, por ahora, la virtual estrategia clásica de los artistas modernos que desean superar el "realismo" tradicional, es decir, la psicología*" [13].

Cuando la percepción se altera y modifica la realidad, el sujeto se convierte en loco. Se ve confinado en un lugar donde, paradójicamente, la mente es libre. En sociedad, integrado en la vida cotidiana, el sujeto participa de una estructura limitada, ceñida por el cinturón de la lógica, la razón y lo esperado. En cautiverio, la psique es libre.

Ese carácter de percepción distorsionada es el que precisamente convierte la obra en un espectáculo. Dicha espectacularidad logra trascender la época y desligarse en gran medida de lo que por entonces se etiquetaba bajo tal denominación. La distorsión y la ruptura de la unidad de acción, reescribían la pura visualidad de la pieza para convertirla en un perfecto objeto especulativo y reflexivo. Desde su evidente abandono de la *vraisemblance* [14], encontramos una recreación de Marat alejada y descontextualizada, en la que opera la disparidad de tiempo y espacio.

El triunfo de la plástica en la obra de Weiss se debe precisamente a un delicado manejo de esos elementos espectaculares. Por ello, el trabajo de la puesta en escena del texto sea, según esta argumentación, un trabajo no tanto del dramaturgo como una responsabilidad y un resultado del director de escena. Sin duda, sobre él ha de recaer el peso de toda la crítica, porque a él se debe el convertir las palabras en espectáculo. He ahí la importancia de la correcta adecuación y disposición de las herramientas de trabajo (los actores, la luz, el sonido).

Si entendemos que *Marat/Sade* es un documento histórico, lo es, más que por las épocas que intercala, por la recepción que tiene en el momento de ser contemplado, así como por las dudas que plantea a propósito de la Historia misma. La prensa y la crítica reciben la obra en este sentido, y lo prueban los documentos y testimonios hemerográficos de la época [15].

2. Documentos en España

La revista *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, dedicó gran parte de su número 102 (correspondiente al mes de septiembre de 1968) [16] al estreno de la versión teatral de *Marat-Sade*. En dicho número encontramos dos referencias importantes que pueden ser tomadas como síntesis de los artículos publicados al respecto. Por un lado encontramos la reseña que firma José Monleón [17], "Notas a un estreno muy importante" y, por otro, el propio testimonio del escenógrafo Francisco Nieva como autor de los decorados de la versión española a la que nos referimos y cuyo título es "Los motivos de una interpretación plástica del *Marat-Sade*".

Si bien, la primera fuente, ha de ser utilizada como testimonio analítico, crítico y especulativo del montaje, la segunda, debe ser entendida como apunte de un autor hacia su obra, explicación de la misma. A su vez, ambos documentos evidencian no sólo la dimensión y repercusión socio-política de un texto en un momento concreto, sino que manejan además un discurso inevitablemente gráfico que se conecta fundamentalmente con una larga y reconocible tradición estética española.

Todo ello, nos ayuda a definir más los puntos de conexión entre la mirada alemana (Weiss nace en Alemania) y la mirada española. Se definen así, transvases de identidad entre el drama barroco alemán y el teatro barroco español, dos mundos disueltos, en este caso, en la propia figura de Peter Weiss que, como decimos, deja claro en muchos de sus documentos traducidos al castellano su fascinación por el mundo del sur. Testimonios que, como ya se ha indicado, recuperan o rememoran a partir de la España de posguerra, la visión de aquella otra negra España de finales del siglo XIX [18].

2.1 Notas a un estreno muy importante [19]

José Monleón ofrece aquí una buena panorámica del estreno. Coincide con el resto de medios a la hora de comentar, por ejemplo, la juventud del espectáculo. Pero no convierte ese factor en una mera anécdota periodística, muy al contrario, la utiliza para subrayar lo que de nuevo tiene la obra frente a la tradición.

Dicha contraposición no queda, ni mucho menos, ceñida a una vaga cronificación festiva y espectacular. El público es otro, pero lo es fundamentalmente porque la obra de Weiss exige un nuevo posicionamiento del espectador ante la obra de arte.

"Había muchísima gente joven, que presagiaba los muchos nuevos espectadores que aguardaban a esta obra en España. Y los actores andaban metidos entre el patio de butacas. Y se decían cosas que al espectador le parecían nuevas y graves. Y, con bastante frecuencia, el escenario se quedaba en penumbra mientras toda la luz era lanzada sobre el público. Todo tendía, en definitiva, a hacer de aquel estreno un acto vivo, desceremoniado. Y así fueron de desceremoniados los clamorosos aplausos finales, a los que la compañía correspondió con un saludo escueto y sin reverencias" [20].

Monleón insiste en una lectura de la pieza abierta, siendo consciente de que se trata de una síntesis de propuestas [21]. A este respecto, no añade nada novedoso ni relevante, pero sí matiza algo que es fundamental a la hora de ubicar o no el trabajo de Weiss cerca de alguna escuela o tradición: la síntesis de estilo. Dicha "síntesis estilística", según sus palabras, "nace de una correlación operada en el campo superior de la filosofía, la cultura y la política" [22]. Como se indicará, entendemos que sólo el arte (o cierta sistematización del mismo) es capaz de establecer esa correlación.

Tanto la biografía de Peter Weiss, así como determinadas lecturas de su obra en conjunto, tienen un incuestionable peso político. En la España de los años sesenta, la conciencia social y estética viene determinada precisamente por una vida política omnipresente, de forzosa y peculiar imagen [23]. Se hace necesario, por ello, matizar algunos aspectos que, sin ser el motivo central de nuestro trabajo, forman parte de ese ineludible contexto popular [24].

Como el resto de las artes, el teatro se vería salpicado por una urgente necesidad de renovación. La responsabilidad social y una idea de compromiso con la acción política [25], determinaron la adhesión de muchos de sus grandes artífices a posiciones ideológicas contrarias al régimen franquista [26]. Subversión de las estructuras sociales y liberación del individuo, se establecían así como las dos cabezas más visibles de la lucha progresista. Dicha polaridad fue la que, precisamente, alimentó y condicionó en buena medida la recepción estética de *Marat/Sade*.

El extrañamiento, la interrupción y alteración del lenguaje plástico en muchas de las obras de artistas españoles durante los sesenta, contamina a estos otros ámbitos donde necesariamente se produce un encuentro de disciplinas. No hay que pensar (y Monleón lo deja claro) que el fenómeno *Marat/Sade* es un fatuo eclecticismo oportunista, ya que su manejo de las citas históricas y de los paradigmas de la conciencia visual occidental son, precisamente, un reactivo ante la pasividad del espectador.

La clave del éxito de la obra de Weiss, no está, según este punto de vista, anclada exclusivamente a una sociedad que emplea el arte para mejorar la vida, sino que se transforma en arte para disolverse en ella. *Marat/Sade* no puede existir sin el público ni la contradicción que hay en su planteamiento inicial. Precisamente por eso, sus elementos constitutivos (partiendo ante todo de su autor) transforman lo heterogéneo en un pretexto para plantear un "arte otro". Ese manejo de la cita no es, por tanto, una cuestión que deba quedar exclusivamente vinculada para los historiadores del arte con los discursos (ya canónicos) de la posmodernidad.

En el caso español, se hace necesario matizar de qué manera se reinterpreta la obra de Weiss, y muchas de esas claves de recepción del montaje vienen dadas en la reseña que firma José Monleón en octubre de 1968. Tanto él, como la mayoría de la prensa madrileña y catalana de aquella década, coinciden en establecer que *Marat/Sade* fue posible (y comprensible) en España, gracias a su director y actor principal, Adolfo Marsillach, y a su escenógrafo Francisco Nieva.

Sería conveniente poder aclarar cómo y por qué ambos decidieron o fueron propuestos para llevar a cabo un proyecto de tal magnitud a todos los niveles (osado, incluso, dada la coyuntura socio-política de la España de aquellos años), pero consideramos, dado el enfoque de nuestro estudio, que debe explicarse, sobre todo, por qué motivo sus funciones fueron tan elogiadas incluso fuera de nuestras fronteras.

Óscar Cornago, desde el CSIC, en su trabajo sobre la vanguardia teatral española [27], ya sugería en su apartado dedicado a la obra de Peter Weiss el papel relevante de Marsillach y Nieva [28]. Como será referido más adelante, queda muy bien matizado en su texto ese supuesto "valor de espectacularidad" del *Marat/Sade*, pues existía en la obra "*una concepción vanguardista de la interpretación no subordinada al texto dramático*" [29]. Aunque tal afirmación no es novedosa desde una óptica estrictamente documental (ya se pronunció muy bien al respecto Susan Sontag), sí resulta interesante desde un punto de vista interpretativo [30]. Posiblemente sea uno de los dramas más extra-textuales de la historia del teatro así como uno de los acontecimientos más decisivos a la hora de explicar y definir uno de los asuntos más tópicos de la identidad española contemporánea: el encuentro entre vanguardia y tradición.

Como ya indicamos, fue Susan Sontag quien mejor expuso la singularidad estética del *Marat/Sade* al afirmar que se trataba de una obra irresuelta [31]. No obstante, la valoración de Oscar Cornago confirmaría la vigencia en España del testimonio de Susan Sontag dentro de los nuevos caminos interpretativos y metodológicos de la Historia del Arte. No hay que olvidar que Sontag, al igual que Marsillach y Nieva, recreó

buen parte de su aproximación a la dimensión compleja del texto de Weiss mediante la contemplación de la película homónima de Peter Brook. Quizá por todo ello, por ese carácter necesariamente filtrado y re-creado, la obra de arte denominada *Marat/Sade* corría peligro de ser "otra cosa" o "sólo una cosa".

Obviamente, un regreso a la pura textualidad de la obra para establecer sus características de tradición y ruptura invalidaría la tesis aquí defendida. La mayor parte de las investigaciones publicadas en castellano al respecto, dejan siempre un eslabón perdido por una, a priori, cuestión elemental que pasa por alto debido a su evidencia: la percepción.

Como sucede con las obras de arte "puras", estrictamente plásticas, no todo queda vinculado al intelecto racional y positivista (y esto ha de ser valorado a la hora de su estudio y catalogación). El enfoque propuesto por Óscar Cornago, tiene muy en cuenta las crónicas que, como las de Monleón y otras que a continuación serán referidas, buscan una definición exacta y científica de esa peculiaridad estética que supone el *Marat/Sade* de Weiss y que, aún hoy, lo hacen vigente. No obstante, la única manera de estructurar y validar el peso estético de la pieza y, en concreto, su cercanía al imaginario visual español, es tratando de vincularlo a sus procesos y directrices.

José Monleón, aporta algunas cuestiones relevantes al respecto en su nota crítica al referirse a la escenografía de Francisco Nieva:

"Nieva se apoya en su propia imaginación, en su demanda de una escenografía activa, cocreadora, y, también, en la tradición barroca española. Su aportación al "*Marat-Sade*", por ejemplo, contribuye decisivamente a diferenciar la versión española de otras extranjeras. A veces, se siente uno inclinado a pensar que sobran objetos, que debiera ser una representación más desnuda, más austera, más dura y más pobre. Otras veces, el atrezzo parece justificado desde la surrealidad de muchas de sus dimensiones. Así, por ejemplo, la evocación que hace Marat de su infancia está sujeta a un extraño elemento que convierte a los personajes rememorados en muñecos de pesadilla. Y otro tanto cabría decir de las cabezas cortadas, o de la carreta, o del animal abierto en canal que cuelga junto a la cabeza de Napoleón.

Son elementos barrocos que, en su conjunto, dan a la obra una atmósfera determinada, inevitablemente asociada al barroquismo gallego de Valle Inclán. A esa especie de naturalismo transfigurado que nos exige que las cosas se "vean", y, al mismo tiempo, que se vean deformes, irreales" [32].

Cabe que nos preguntemos, a la vista del testimonio de José Monleón, si Nieva reinterpretó y adecuó "al gusto español" la obra de Weiss o si algunos de todos esos elementos asociados a lo español estaban ya en la propia naturaleza estética del texto. Llama poderosamente la atención que una obra considerada revolucionaria y, en cierto sentido, dirigida a un público, como apuntamos, ávido de cambios inminentes (joven), se sirviese en su aparato escenográfico de clichés asociados a una identidad tópica, tradicional y desfasada. Desde esta perspectiva superficial, pudiera parecer que la dramatización del texto y su plástica final, no tuvieron otro objetivo que consensuar al público (viejo y joven). Por ello, hay que matizar qué uso específico se da a todos esos elementos extra textuales y qué posibles transformaciones sufren todas esas referencias a la Historia del Arte y la cultura española que, a su vez, reinterpretan y recrean (citan) un hecho histórico tan "visual" y dramático como fue la muerte de Jean-Paul Marat a manos de Charlotte Corday el 13 de julio de 1793.

2. 2 Los motivos de una interpretación plástica del *Marat/Sade* [33]

Otro documento de referencia dentro del marco estético y mediático de la obra, es aquel escrito por el escenógrafo Francisco Nieva. El autor nos explica aquí el sentido de los figurines y decorados que elaborara para la puesta en escena de Marsillach. Se trata, por tanto, de un testimonio de primera mano sobre un artista que habla de su obra.

Ese grado auto-referencial no debe, sin embargo, confundirnos, ni mucho menos, inducirnos, hacia determinadas lecturas sospechosamente poco "objetivas" y, por tanto, refutables, así como tampoco debe entenderse como una excusa por parte del escenógrafo hacia alguna crítica (y las tuvo) [34] a su interpretación plástica del *Marat/Sade*.

Constituye, a nuestro juicio, la opinión dada en el ámbito español que mejor se acerca a esa naturaleza "extra-textual" del drama de Peter Weiss, a la vez que lo incluye en una justa línea de interés dentro de la identidad visual española. Dicha perspectiva, como tal, establecería un posicionamiento y haría posible, así, explicar sus elementos constitutivos [35].

El primer obstáculo para Francisco Nieva a la hora de afrontar el reto que suponía en la España de aquellos años la obra de Weiss, era "clarificar" su ya de por sí peculiar singularidad estética. Se corría el riesgo, como

vemos, de convertir el *Marat/Sade* en una nueva Verbena de la Paloma o en algún tipo de zarzuela goyesca (en el peor sentido del término posible) [36]. Nieva conocía, en efecto, las versiones de Peter Brook para teatro y cine así como la versión del Piccolo Teatro de Milán [37]; acusaba en ellas, como de inmediato referimos, una escasa implicación plástica: "*En calidad de espectador siempre he notado la falta en todas ellas de una verdadera recreación plástica del texto*" [38].

Nieva no era, ni mucho menos, el profeta de una nueva manera de ver y entender a Peter Weiss. Existen en sus reflexiones estéticas para la obra algunos elementos inevitablemente complacientes y adecuados a una pauta espectacularidad que tiene en cuenta al público a quien va dirigida. Ese es el motivo por el cual en el artículo que manejamos, se optó por disponer a doble página, como contraste, sendas fotografías del montaje de Marsillach y del montaje del Piccolo Teatro milanés; cada par de imágenes, subtítulo con una frase pie de foto, podía hacernos entender que la versión española era mucho más amplia y "rica" [39] frente a la italiana que se suponía mucho más "lineal y esquemática" [40].



Marat/Sade en el Piccolo Teatro de Milán

Marat/Sade en el Teatro Español

Hay que recordar que el montaje de Marsillach fue siempre nominado como "el *Marat/Sade* del franquismo" [41] y no exclusivamente por haber sido estrenado en el último tercio de la dictadura, sino por haber padecido también su censura [42]. Aunque fue tachada por ciertos sectores conservadores, como ya se dijo, de obra ruidosa y con escaso interés dramático, tuvo que sufrir algunas revisiones que habrían de mutilar algunas escenas [43]. Sobresale por tales circunstancias el trabajo de Nieva que, como es lógico, estaba obligado a convertir ciertos símbolos de la escena en símbolos hondamente enraizados en lo español, pues la censura merecía algún tipo de compensación después de permitir semejante evento.

Nieva se posiciona quizá, por todo ello, de un modo extraño y ambiguo (pero fiel a Weiss) a la hora de describir su propio trabajo así:

"En suma, este decorado ha sido concebido con la libertad que el propio Peter Weiss procura a quien lo interprete, y en este caso yo he seguido tres o cuatro vertientes. La primera de ellas, cierta fantasía de las cárceles de Piranesi fundiéndose con el tenebrismo de Goya y Solana y, en último término, con la grisalla neoclasicista de David y de Ingres, que es lo que más destaca en los figurines. Estos locos encendidos de pies a cabeza son también la parte triste e intimidante que para un espíritu de hoy tiene el neoclasicismo académico francés. Quise que estos personajes fuesen angustiosos fantasmas del pasado. Fantasmas de los sueños idos de Marat, formando un empolvado bajorrelieve.

La vaca desollada que al final aparece es la sola carne viva que he querido introducir en el cuadro. ¿Qué viene a hacer una vaca desollada en un cuarto de baño del hospital de Charenton? Viene a romper los límites y a fundirnos definitivamente en el horror de la carnicería en que la vida nos sume a veces. La sangrienta autodevoración que significa el mundo de las ideas, de los cuerpos, de los individuos..." [44].

El testimonio de Francisco Nieva deja claro que el *Marat/Sade* maneja una amplia y ambigua "imagería" estética, como decimos, incluso tópica. Dicha visualidad o extra-textualidad tiene, a su vez (y sin embargo), una doble naturaleza, ligada, respectivamente, al ámbito cultural alemán y español. Por ello, su clave del éxito no es únicamente su ya referido impacto socio-político, es decir, que no concierne exclusivamente a una problemática puramente histórica o sociológica. Confirma el lugar destacado que tiene el arte en la segunda mitad del siglo XX donde, como evidencian estas tentativas pseudo-teóricas y auto-críticas, Tradición y Vanguardia han de dar paso a una nueva manera de contar la Historia del Arte. Es el teatro, la puesta en escena de los textos, el espacio que mejor explica todos esos (a veces) difusos lugares de nadie.

Francisco Nieva sabe que el *Marat/Sade* es inexplicable desde la mera enunciación o enumeración de hechos acontecidos. El mismo texto de Weiss deja claro (como dice el propio Nieva, "*desde todo el uso de sobre-entendidos de que se vale*") [45] que lo que contemplamos jamás sucedió así. Se adelanta, por tanto, a lo que posteriormente estudiará David Roberts en los setenta y recientemente, de un modo más sistemático y estructurado, la filóloga española María de la O Oliva en su trabajo citado.

2.3 Habla Marsillach

Una de las primeras entrevistas referenciales concedidas por Adolfo Marsillach con motivo de su esperado estreno es la que se publicó en el *Diario Madrid* el 3 de octubre de 1968 [46]. Marsillach aclaraba al comienzo de la entrevista que su empeño fundamental era "*que el espectáculo no se comiera al texto, sin perder plasticidad*" [47]. Añadía a ello que la dialéctica entre sus protagonistas, no tenía por qué declinarse a favor de uno o de otro; sin embargo, era claro a la hora de establecer conexiones con trabajos que había utilizado para su propuesta, a la vez que justificaba los polémicos "excesos" estéticos de su montaje. Al respecto:

—¿Cuántos montajes conoce?

—La película, el teatral de París y el de Estocolmo. El de París no me gustó: era excesivo, gratuito. El sueco, muy bueno, pero excesivamente frío para nuestro temperamento. El mío está más cerca de Goya [48].

Hans Rosthorn escribe para la revista *Ínsula* en noviembre de 1968 una reseña que titula "Un *Marat-Sade* goyesco" [49]. Dicho título, algo irónico, no enmascara, sin embargo, algunos aspectos que deben ser traídos a mención. El primero de ellos tiene que ver con la valoración que hace del montaje, que coloca a la altura de sus predecesores europeos; el segundo, atañe a cómo el espectador ha de recibir la obra, esto es, a su dimensión espectacular: "*Todos los críticos españoles del Marat-Sade han hablado en primer lugar de la obra, dedicando muy pocas líneas a lo que tal vez en este caso concreto es más necesario destacar: el espectáculo en sí mismo como tal. Y como la crítica ha juzgado en general con mucho acierto la pieza literaria misma, prefiero destacar en este artículo el lado espectacular del estreno. Pues hay que decir muy a las claras que esta puesta en escena en cuanto a dirección (Marsillach) y ambientación (Nieva) alcanza y sobrepasa en cierto sentido el teatro de mejor calidad que se hace fuera de España*". Añade, inmediatamente después: "*Vuelvo a decir que esta puesta en escena es, a mi juicio, la más importante de las que se han hecho hasta ahora del "Marat-Sade". Al menos es, creo, la más interesante y atrevida, pues los españoles han españolizado esta obra de Weiss, implantándola en un mundo grotesco y fantasmal. Este meditado expresionismo entre el blanco y el negro - una oleada de grises finalmente matizados que alcanzan la fantasmagórica calidad del color en la pintura negra de Goya - concede a la obra una pasmosa profundidad de doble fondo. El expresionismo a lo Marsillach casa muy bien con la revolución de Weiss (...). Después de todo esto, uno tiene que preguntarse seriamente: ¿Cómo una obra para la que España aparentemente no estaba preparada; cómo un tipo de teatro ignorado hasta ahora por el español medio, pudo hacerse tan*

enormemente popular en tan poco tiempo? El que haya resultado tan afortunada esta primera confrontación del gran público español con las más nuevas formas tanto del teatro como de la puesta en escena se debe sin duda alguna al acertado instinto con que Marsillach y sus colaboradores han logrado servirse de la tradición española para incorporar al mundo hispánico todo lo nuevo y desacostumbrado que puede haber en la concepción de Weiss, poniendo para ello en juego uno de los más primitivos y salvajes estratos del alma ibérica. A fin de cuentas, el toreo, o la vida del incansable Burlador de Sevilla tampoco vienen a ser algo muy diferente de un "happening" esperpéntico" [50].

2. 4 Historiadores del arte y crítica teatral: Cossío, Camón Aznar y Joan Abellán

El *Marat/Sade* dentro del ámbito español, se toca muy de cerca con la Historia del Arte en otra referencia periódica que consideramos importante y especial, tanto por el enfoque de su contenido como por la forma expositiva del mismo. Se trata de dos artículos aparecidos en una única página del diario *ABC* [51] firmados, respectivamente, por dos paradigmáticas figuras de la historia del arte español como son Francisco de Cossío y José Camón Aznar. Nos interesan por varias razones:

En primer lugar, ambos textos aparecen editados a un mismo nivel, uno junto al otro, ocupando la misma página; en segundo lugar, el tratamiento que se da a sus contenidos, sugerido por el título de cada uno de ellos, no parece establecer una clara diferenciación entre lo que pudiera ser una "crítica de arte" y/o una "reseña de un espectáculo teatral" [52]. Ambos puntos, aparentemente rebuscados, no hacen sino derivar en el tercer aspecto (y más importante) de la cuestión que proponemos: su valor referencial.

En "Sobre un arte viejo" [53] Francisco de Cossío habla sobre el arte de su tiempo y lo vincula con un escepticismo que, según él, se adueña de sus contemporáneos. Acusa en sus palabras una necesidad de renovación histórica, social, política y estética, lamentándose de la falta de "novedad" que existe en aquellos artistas que supuestamente se adscriben a tal nomenclatura y que, ciertamente, no hacen sino repetir los ya caducos espíritus renovadores de los primeros treinta años del siglo XX. Reconoce y cita por boca de August Comte, cómo las civilizaciones y los distintos momentos históricos tienen un proceso evolutivo para finalmente acabar en una etapa de decadencia que ha de conducir a la muerte [54].

Cossío pone en entredicho también el valor real que tiene en los sesenta la supuesta revolución de las artes, una revolución que tuvo su momento y que ahora se ve inmersa en una ambigua y extraña nebulosa de oscuridad y confusión. Pero, ¿a qué se debe tal pesimismo? ¿Pueden darse soluciones a sus planteamientos en un ámbito teatral que, por cierto, cada vez se fusiona más y más con esos "oscuros" ámbitos del nuevo arte? ¿Explica la obra de Peter Weiss la complejidad estética que encierra el arte español (o europeo) de aquellos años?

Deben extractarse necesariamente algunas de sus palabras, para tratar de contestar a dichas preguntas o, por lo menos, para intentar vincularlas con algunas hipotéticas soluciones que, necesariamente (y según nuestro planteamiento), irán siendo dadas.

"(...)La publicidad hace los genios, la misma Prensa, y no digamos la televisión, fabrican noticias. Es noticia lo extraño, lo anormal, lo escandaloso. En fin, que a fuerza de excentricidades hemos llegado donde hemos llegado. Todos estos extremismos tuvieron su origen, principalmente, en París, en donde, en general, se fabrican celebridades. A fuerza, pues, de excentricidades hemos llegado a estos extremos, que tienen no poco de caóticos.

Todas estas originalidades tuvieron su origen, principalmente, en París, donde se puede decir, ensayar y hacer todo porque lo puede digerir todo. Pero esta cocina se indigesta a los cerebros subdesarrollados. Quizá esta posición de genios improvisados la inició el Romanticismo sin tener en cuenta que el hombre es una continuidad. Hay que romper con el pasado; la nueva filosofía existencialista va contra el principio de continuidad. El hombre empieza y acaba en sí mismo. Vinieron los simbolistas, el cubismo, el expresionismo, el surrealismo, lo abstracto..., y todo esto se ha quedado viejo, porque se hacía hace cincuenta años. Desde entonces no se ha hecho nada nuevo. Hace muchos años, el italiano Marinetti, en su manifiesto futurista, pedía que se quemasen todos los museos y todas las bibliotecas del mundo. ¿Qué malestar es este? ¿Qué les pasa a los hombres de nuestro tiempo? Acceso de la locura de unas generaciones sin esperanza(...)" [55].

La idea de hablar de locura para definir el estatus del arte de los sesenta es, sin duda, recurrente. Pero el tema del texto no es, sin embargo, novedoso. El debate sobre el lugar del arte nuevo es algo que preocupa a la crítica de arte europea desde antes incluso de la Guerra Civil. En España, es especialmente a partir de los años de Posguerra cuando se instauran regularmente los debates sobre la supuesta eficacia de continuar repitiendo las fórmulas de los *ismos* de los primeros años del siglo. No obstante, el arte español, tras sufrir la inevitable epidemia provinciana y anquilosada de los años cuarenta, renace para colocarse a la altura de todo aquello que, por lo menos, se viene haciendo en los países vecinos.

Las palabras de Francisco de Cossío son un ejemplo de cómo la historiografía, entiende y traduce eso que la obra de Peter Weiss nos enseña, es decir, eso mismo que el arte (en este caso una obra teatral) padece.

Por su parte, el texto de José Camón Aznar, "Los locos enloquecidos"[56], complementa de alguna manera esta visión que dos historiadores del arte de finales de los sesenta tienen de la pieza de Weiss. Una visión que por específica, desentraña como ningún otro testimonio buena parte de esa importancia "extra-textual" de una obra que, como venimos insistiendo, responde no sólo a las inquietudes más candentes de la cultura, sino que posibilita nuevos modos de aproximarse a los fundamentos estéticos que la acompañan.

Camón Aznar establece una relación quizá excesivamente poética y romántica con la obra de Weiss al aludir a Don Quijote [57], pero no por ello miente en su empeño de ver en Marat/Sade una serie de planteamientos que van más allá de un exacerbado sentimiento revolucionario juvenil.

El parangón modernidad-locura [58], como decimos, no es nuevo ni ha de asombrarnos, pero sí adquiere tintes especiales a la hora de mencionarse en España. La locura fue siempre un recurso para todos aquellos autores interesados en ofrecer ficciones o rupturas con un determinado código. Fue también un arma arrojada contra todos aquellos artistas que antes y después de la Guerra Civil, se decantaron por los caminos de la no figuración y la nueva modernidad. No es nuestro objetivo revisar dicha cuestión, pero vemos cómo incluso en 1960 siguen vigentes concepciones románticas a la hora de tratar de explicar unos fenómenos que, bien como procesos, bien como resultados, ofrecen dificultades a la hora de ser catalogados.

Las alusiones a la genialidad o la paranoia (dentro de lo estrictamente documental) por parte de críticos e intelectuales de finales de los sesenta, evidencian una urgente necesidad en lo que a renovación discursiva se refiere. Manifiestan, así mismo, la deuda para con la crítica de arte española de los años treinta y, sobre todo, de la inmediata posguerra, pues al igual que aquella, siguen refiriéndose a lo nuevo como un eco distorsionado del pasado. En este sentido, las palabras de Cossío y Camón Aznar, prueban, si no la caducidad de ese tipo de críticas, sí al menos la existencia de una tensión entre las obras de arte y los análisis que de ellas se están haciendo.

La obra de Weiss, al confrontar lo que tradicionalmente se ha entendido como viejo y como nuevo, perfila una posible solución a todo este tipo de discursos. Quizá sea porque la naturaleza de la obra de Weiss, es doble. Su importancia es tal porque sólo existe como resultado, como forma (abierta), desde una doble vía: su naturaleza como arte y su naturaleza como "obra para ser contada".

Tampoco, las puestas en escena que de ella se hacen en décadas posteriores, refutan este planteamiento. A las novedades interpretativas y de puesta en escena por parte de directores y escenógrafos, es decir, a ese carácter espectacular, se unen novedades especulativas y analíticas que no hacen sino insistir (con mucha más "distancia" y precisión) sobre esos aspectos ligados al arte. Dichos aspectos son evidentes, en primera instancia (al igual que en los sesenta), en el uso terminológico empleado a la hora de referirse a la obra [59].

En este sentido, es la crítica teatral catalana quien mejor se encarga de estructurar (ya en los ochenta) la dimensión conceptual (estética, simbólica y plástica) de *Marat/Sade*; es entonces cuando Joan Abellán i Mula [60] publica para la revista *Pipirijaina* el texto titulado "Marat-Sade para los desapasionados años ochenta"[61], donde no sólo analiza una de las más famosas versiones de aquellos años, sino que se ocupa de desentrañar buena parte del "verdadero" sentido del espectáculo. Es en aquel texto donde también se alude (de un modo sintético pero rigurosamente analítico), al Peter Weiss pintor y cineasta, y donde, así mismo, se habla de él no ya como militante del marxismo revolucionario, sino como autor-creador que "*tiene ya a sus espaldas una prehistoria artística considerable*" (en el sentido de que cuando estrena *Marat/Sade* es ya un dramaturgo maduro que conoce bien, práctica y teóricamente, las artes) [62].

Joan Abellán es el primero (dentro de las publicaciones especializadas en crítica teatral) en dar universalidad e intemporalidad a la plástica escénica y dramática de Peter Weiss. Su análisis, permite que comprendamos cómo la pieza no es ya (como apuntó David Roberts) un ejercicio efectivo post Mayo del 68 [63], sino la referencia viva de un escritor que se dedica a pintar mucho antes de decantarse por la escritura, y que logra, gracias a ello, una puesta en escena muy personal [64]; ya no hay un texto que ha de inspirar unas imágenes, sino unas imágenes (una conciencia histórico-visual, si queremos) que han de alentar un texto por escribir [65].

"*Cuando Peter Weiss es descubierto por los grandes directores y aplaudido por el gran público, sus innovaciones teatrales, dramáticas, están fuertemente ligadas a sus antecedentes literarios, cinematográficos, pictóricos y de artes gráficas*" [66]. El análisis de Abellán, pone de relieve, desde las primeras líneas, el elemento visual. Sólo a través de ese elemento visual, extraño y aparentemente incoherente, se llega a concluir que la historia de los locos de Charenton, acaba siendo la historia del propio autor.

Joan Abellán nos apunta que, según Michel Bataillon [67] (el traductor más importante de Peter Weiss en Francia junto a Jean Baudrillard [68]), termina por ser indivisible el binomio vida-obra en Peter Weiss, hecho

que viene confirmado en el propio seno de sus escritos, sus pinturas y, como no, sus obras de teatro. Tal y como nos indica Abellán, citando a Bataillon, el proceso creativo de Weiss se basa en una fórmula de tensión y colapso, fórmula, en definitiva, que suele presentarse a la hora de tratar de ilustrar la Historia o hacer de los siempre supuestos hechos históricos, arte: "*Toda la historia personal de Peter Weiss, inseparable, al fin y al cabo, de la historia, ha estado marcada por dos fuerzas antitéticas. La tendencia a la fusión, a la integración y la tendencia a la disociación, a la objetivación*" [69].

Esas fuerzas en conflicto, como siempre se dijo, provienen de su condición de exiliado, de su biografía. Pero más allá de la anécdota biográfica, de la manida interpretación del hijo de Israel que huye en busca de una "Tierra Prometida", nos interesa subrayar cómo esa condición de ajeno, es justamente la conciencia del individuo moderno y, específicamente, la conciencia del teatro en el siglo XX. Obsérvese, sin embargo, por las palabras del artículo al que nos referimos, cómo su *Marat/Sade* responde a otra cuestión (esta vez sí, estrechamente asociada al objeto estético) como es la determinación de modernidad en base a la cercanía o lejanía de la mirada: la distanciamiento. Dice Abellán: "*En la distancia que separa el ojo del observador del objeto observado, o sea, el sujeto del objeto, se fundamenta el sistema de toda la obra de Peter Weiss, tanto de su prosa, como de su grafismo, de su teatro y de sus escritos periodísticos. El exilio del propio seno del mundo es la fuente de esa objetividad casi científica, cuyo sentido se irá modificando, a medida que su yo interior descubra poco a poco que puede incidir en el mundo, en la realidad*". Peter Weiss logra esa "objetividad científica" mediante la objetivación plástica de los acontecimientos históricos, que se presentan incompletos, despojados de sus propios testimonios para ser "puramente" entidades plásticas.

Joan Abellán sabe que la única técnica capaz de reunir toda esa historia despojada, reducida a sus restos, a sus emblemas y símbolos, es el collage. Se refiere a él incluso como "género gráfico" [70]:

"El principio del collage y en cierto modo también el montaje cinematográfico, dirige toda la construcción de "Marat-Sade". Realmente, "Marat-Sade" no tiene nada que ver con un drama histórico, nada en común con la ficción épica compuesta de etapas, de cuadros sucesivos. Para "Marat-Sade", Weiss crea una estructura arbitraria totalmente artificial, una convención" [71].

El *Marat/Sade* sobrevive en los años ochenta gracias ese "pleno sentido" gráfico. Esa característica lo transforma en un fenómeno complejo y afecta tanto a su enunciación como a su recepción. ¿Puede entenderse esta obra sólo a la vista de los documentos? ¿Se puede dar en ese sentido un nuevo valor a la noción de "teatro documental"? ¿Explica el *Marat/Sade* cierto futuro de los desarrollos epistemológicos del arte contemporáneo? ¿Ejemplifica el fin de la vanguardia?

3. Marat-Sade dentro de "otro" discurso de la posmodernidad

A la vista de todo lo expuesto, entendemos que el *Marat/Sade* ocupa un lugar preeminente dentro de la crítica cultural y estética de finales de los años sesenta. Supimos con ello, que es en esa década cuando culminan muchas de las tendencias que a partir de 1940 replantean, con mayor o menor acierto, lo que por entonces se entendía por Tradición. El hecho teatral, como tal, era mucho más que una mera dicción de un texto acompañado de gestos más o menos expresivos. Ello produjo una doble reacción: por un lado, se desarrolló un tipo de teatro "fiel" a sus elementos más antiguos (texto y acción) y, por otro, se investigó en un tipo de teatro permeable al resto de manifestaciones artísticas. Como se ha visto, el matrimonio sociedad-arte, permitió que esta segunda modalidad de teatro acabase siendo mucho más que una mera convivencia entre disciplinas, pues incluso, a nuestro juicio, sirvió para dar voz a las propias obras de arte.

El *Marat/Sade* de Peter Weiss sí fue, en ese sentido, un testimonio vivo de lo que entonces estaba sucediendo, pero jamás fue un documento histórico de lo que, por otra parte, jamás sucedió en una institución mental llamada Hospicio de Charenton. Así, su valor para con la Historia del Arte, no estribaría tanto en la disposición de los elementos artísticos que maneja (que también), como en el modo de interactuar con esos elementos y, sobre todo, su condición de "estado de una cuestión".

Hace falta aclarar, ante todo, qué queremos decir con esto. Primeramente, ese carácter de "estado de una cuestión", alude a que el *Marat/Sade* de Peter Weiss es la confluencia de buena parte de las problemáticas planteadas a lo largo de todo lo que entendemos como Arte Contemporáneo. Esa confluencia, esa, si queremos, disposición de citas, obligó en el ámbito español a recibir la obra como un hecho sin precedentes que, como se dijo anteriormente, traía toda una carga semántica nada extraña para la conciencia visual española. Igualmente, ese replanteamiento de las cuestiones paradigmáticas de la Historia del Arte (dispuestas a lo largo de toda la plástica de la obra como un inmenso *collage*), fue poco o nada aprovechado por parte de la historiografía española, a excepción, ya en los años setenta y ochenta, de contados artículos aparecidos en prensa especializada y la todavía vigente tesis del Profesor José María Taberner-Prat, ya mencionada.

Es evidente, que el *Marat/Sade* fue una tentativa para, incluso, como decimos, redescubrir los discursos históricos y, cómo no, para relanzar lo que ya sería un capítulo de una por entonces balbuceante "teoría otra del arte posmoderno". A raíz de la publicación de la tesis doctoral de Taberner Prat (la primera en sistematizar las influencias estéticas y plásticas del *Marat/Sade*), aparecieron trabajos de relevancia al respecto que hoy encontramos recogidos en títulos tan imprescindibles como *Modernidad y posmodernidad* [72]. Aunque no se trata de un documento inédito, aporta (como material científico que es), una interesante y clarificadora lectura sobre lo que supone o puede suponer la obra de Peter Weiss dentro de la siempre polisémica modernidad estética.

Uno de esos trabajos relevantes es "Marat/Sade, o el nacimiento de la posmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia" [73]. En él, David Roberts, iniciaba su discurso citando el fracaso de la revolución de Mayo del 68 a propósito del famoso texto de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia* [74]. Comentaba Roberts: "*Si las revueltas de finales de los sesenta fracasaron y la utopía de la revolución cultural se desintegró, la vieja cuestión del fin y los fines del arte seguía en pie. Y esta es la pregunta que formula Bürger: ¿Cuál es la función del arte en la sociedad contemporánea, una vez que el proyecto de la vanguardia de cancelar la separación, la alienación del arte y la vida se ha vuelto doblemente histórico, visto desde el prisma histórico del 68?*" [75].

Los planteamientos expuestos por Roberts en relación con Bürger, no rebuscaban una adecuación a la problemática que suscitaba por sí misma (como obra de arte) la pieza de Peter Weiss. Más bien veían en ella y, a raíz de ella, una nueva "autonomía estética" en la que el artista, por estar disuelto en su obra, impedía establecer, a priori, una catalogación a su trabajo o supuesto "estilo".

Roberts citaba la idea de Adorno según la cual ya había terminado el momento de practicar filosofía, y recordaba como, según Bürger, había acabado también el momento de practicar poesía. ¿Debió existir algún patrón, alguna estructura, que permitiera hablar de "estética" en el seno de un arte nuevo, fragmentado y aparentemente heterogéneo? Roberts entendía en su texto que la Vanguardia proponía una revisión del arte en la que los "valores normativos" eran sustituidos por "valores funcionales", hecho que, según su reflexión, vendría a confirmar (ya durante los sesenta) la vigencia de un patrón que, en lugar de decirse adscrito a una normativa, era directamente la norma misma pues, en definitiva, al hablarse de funcionalidad, se estaba hablando de sentido, vida y sistema: sociedad.

Es Bürger quien, también, plantea por primera vez la cuestión de la tematización de las obras de arte a raíz de la lectura del primer volumen del texto que Peter Weiss publica en 1975, *La estética de la resistencia*. Según David Roberts, para Bürger aquella obra de Weiss ejemplificaba una respuesta a la problemática antes mencionada del supuesto lugar de la estética normativa constituyendo, así, "*una salida interesante para el impasse en que se halla la reflexión estética*". Al hilo del argumento de la novela, Bürger deducía que se producía una "tematización" de las obras de arte que los protagonistas iban contemplando, pues en ese acto, las "hacían suyas" y las acomodaban a sus circunstancias vitales, esto es, las consumían. Roberts respondía a Bürger planteando (y esto es lo que queremos subrayar de todo el asunto) que el elemento posmoderno no debía reducirse a factores como apropiación, cita o modificación [76].

Para aproximarse a ese uso de la imágenes, a esa acumulación de formas reconocibles, Roberts introducía lo que según él habrían de ser dos conceptos fundamentales: producción y recepción. Entre ambos (decimos nosotros) se situaría el extrañamiento producido por una experiencia estética que tiene valor por sí misma. Es decir, que sólo entenderemos el fenómeno artístico *Marat/Sade*, si buscamos qué tiene de estético en sus orígenes y de que modo o modos se filtra esa estética en el consumidor de la obra. De ahí que consideremos básico el análisis de su recepción mediática.

Pero, sin duda, la mayor insistencia de Roberts, es aquella que atañe al componente auto-reflexivo de la pieza, un componente que, por cierto, tiene mucho que ver con esa extra-textualidad mencionada. La obra de arte no ha de desaparecer cuando la autoría se difumina en ella. Es curioso, sin embargo, cómo en el caso concreto de *Marat/Sade* el autor se convierte en parte de su obra mediante la figura del Pregonero (*Ausrufer*), aunque no por ello la obra deja de ser autosuficiente.

Hay un extrañamiento por parte de la obra, dentro de la obra, así como un extrañamiento fuera de ella, producido por ella. Los locos olvidan frecuentemente su papel y necesitan ser apostillados por el Pregonero. Según Roberts, siempre se termina por dudar qué lugar ocupa la representación, qué plano está más cerca del espectador (¿el de los locos?, ¿el de los actores que son locos?, ¿el de los actores que hacen de locos?) [77]. Dicho proceso de superposición de realidades, termina por revelar, como sucede en la pintura, la propia materia plástica, que mirada muy de cerca, siempre acaba por ser un diálogo consigo misma que, como el drama de Weiss, conduce a un irrevocable laberinto de ensimismamiento. En este sentido, los propios personajes del drama son, en sí mismos, una confrontación de racionalización y destrucción [78]. Más que nunca, es y debe ser la Historia del Arte la encargada de explicar todo este intrincado encuentro de unidades [79].

David Roberts no conoció el montaje de Marsillach, ni se interesó seguramente por los aciertos plásticos y discursivos de Francisco Nieva, pero sus palabras confirman que tanto el director como el escenógrafo

español, se hallaban en una nada desdeñable interpretación visual de Peter Weiss. Interpretación que como indicábamos, adquirió entidad en los medios especializados de la época.

Brecht y Artaud, omnipresentes en la confrontación Marat-Sade, dinamitaron desde la literatura y la dramaturgia (y en el caso del segundo, también desde la pintura) la barrera arte-vida. La ruptura de unidades, los trasvases de espacios, obvios por un lado, pero decisivos por otro, nos hacen entender la especificidad que hay en la dialéctica entre los protagonistas. ¿Se limita esa dialéctica a superponer las distintas líneas espacio-temporales? ¿Qué sucede cuando los distintos planos de realidad interfieren? "*La realidad interna y externa forma la única fantasmagoría en que las esferas política y psicológica se encuentran en términos del siguiente compuesto: la relación y la interferencia entre las ideas y la acción, la teoría y la práctica, la mente y el cuerpo. Tanto Sade como Marat son racionalistas y materialistas que intentan liberar al hombre de su determinación por la naturaleza social y humana*" [80].

1974 es, a la vista de la reflexión sobre la labor de Peter Weiss para con el mundo del arte, una fecha clave. Es un momento importante no sólo porque su obra escrita sigue viva y le ha consagrado en aquella década como un gran escritor, sino porque además coincide con una etapa vital de madurez que le permite hacer memoria y hablar sin tapujos sobre su trabajo. Lejos quedaron ya los éxodos, la persecución nazi y los años de exilio. Es precisamente, en diciembre de 1974, poco después de visitar España, cuando concede por primera vez una entrevista a un periodista español, con la única mediación de un traductor [81].

El periodista afortunado y autor de la entrevista fue Ernesto González Bermejo. La entrevista apareció publicada en el número 135 de la revista *Cuadernos para el Diálogo* [82]. La única referencia al margen de la propia fuente que tenemos, es la mención que de ella hace Francisco Fuster Ruiz a propósito del único viaje que realiza Peter Weiss a España en 1974 [83]. El testimonio dado por el escritor a lo largo del encuentro con el periodista nos interesa por diversas razones, pero fundamentalmente lo mencionamos llegados a este punto porque muchas de las respuestas que da, se acomodan sin esfuerzo a la visión que otros intelectuales (como Roberts o Taberner Prat) están ofreciendo en su deseo de comprender mejor el fenómeno estético que habrían de suponer sus novelas y escritos teatrales.

En la entrevista hubo lugar para desgranar la filiación política de Peter Weiss, se contestaron a su vez muchas preguntas sobre el tema de sus obras y, como se comentará más adelante, se dieron claves fundamentales de su viaje a España [84]. Pero en este momento, queremos mostrar cómo son las propias palabras del autor las encargadas de insertar su propio trabajo dentro de una compleja encrucijada estética que, como decíamos, estaba afectando al arte entendido como sistema.

González Bermejo preguntaba a Peter Weiss sobre su inclinación a la pintura de la siguiente manera que transcribimos:

—¿Por qué la pintura?

—Ahora veo que esta dedicación al mundo de la imagen: la pintura, el collage, también el cine, dependía mucho del hecho de que yo me sintiera lejos del idioma. Nunca abandoné la literatura; mientras me dediqué a la pintura y al cine, seguía escribiendo. Poco a poco sentí que el arte de la imagen en general era demasiado estático y necesitaba volver al idioma. Pero ¿a cuál? Durante bastante tiempo escribí en sueco. Por los años cincuenta, cuando ya estaba en un lugar, después de haber escrito bastante, volví al alemán. Fue un camino muy largo, de casi veinte años, para encontrar mi instrumento expresivo [85].

La respuesta dada por Weiss, contradictoria e insegura [86], define, sin embargo, su propia concepción dentro de la obra de arte. Extrañamente, Weiss no parece querer situarse ni en sus textos, ni en sus cuadros (a pesar de que se autorretrata en innumerables ocasiones) y no oculta, sin embargo, que la proximidad y lejanía respecto al arte han de ser coordinadas estimables a la hora de establecer su supuesto valor. Si todo está sujeto a cambios, incluso los hechos históricos (pues lo que ha de determinarlos como tales es la perspectiva que de ellos se tenga), ¿qué refugio le queda al artista? ¿Ha de imprimir su huella en el hueco que deja su ausencia o, sencillamente, debe ser actor de su propio drama?

Con *Marat/Sade*, la Historia no fue tratada como pasado.

Notas:

- [1] TABERNER PRAT, José María, Creación artística en el "Marat/Sade" de Peter Weiss (Una aportación al problema del malentendido crítico) (Tesis Doctoral), Universidad de Barcelona, Barcelona, 1974.

- [2] OLIVA HERRER, María de la O, "Marat/Sade", en *Drama y narración: el teatro documental de Peter Weiss*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007, pp. 47- 129. El trabajo de Oliva Herrero debe mucho al que sería el tercer (pero no por ello menos importante) referente en lo que a este tipo de estudios se refiere; se trata de la obra del Profesor Luis Acosta, cuyas aportaciones al respecto más notables son fruto de diversas ponencias y seminarios que han tenido como núcleo el pensamiento y la literatura alemana. Muchas de esas intervenciones quedan referidas en la bibliografía.
- [3] Ambos están referidos en la bibliografía. Se unen además otros dos textos que, de alguna manera, se inscriben en la misma línea de aquellos: *Adiós a los padres* y *Punto de fuga*.
- [4] La creación plástica y teatral durante las postrimerías del franquismo, no puede quedar explicada únicamente mediante una batalla en la que se confrontan y/o solapan marxismo científico y romanticismo.
- [5] El acercamiento más reciente a esta lectura de Bertolt Brecht lo brinda el historiador Georges Didi-Huberman en su texto *Cuando las imágenes toman posición*. El empleo de los distintos grados de legibilidad de una imagen se aproxima al empleo escénico que empieza a promover Strindberg con el *stationendrama* (drama estacional). Peter Weiss sintió admiración por Brecht y por Strindberg, y conoció seguramente el texto de Peter Szondi *Teoría del drama moderno*, publicado en 1956.
- [6] SONTAG, Susan: "Marat/Sade/Artaud" en *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, 1967, pp. 195-208. Se trata de un artículo firmado por la autora en 1965 para la revista *Partisan Review*. Forma parte del texto citado donde reúne diversos de sus artículos, ensayos y críticas sobre el hecho teatral. Como es habitual en su método, Sontag establece un posicionamiento respecto a la noción misma de experiencia estética. (Vincúlese la (re)interpretación que propone Sontag de la estética con la (re)interpretación que estableció Brecht de la Historia, ambas, por cierto, configuradas como arte). Sontag dice: "*Para evitar una interpretación, el arte podría convertirse en parodia. O podría convertirse en abstracto. O podría convertirse ("simplemente") en decorativo; o podría convertirse en no-arte*" (p. 20).
- [7] La versión de Brook se estrena en el Aldwych-Theatre de Londres. Como escenógrafa figuraba Gunilla Palmstierna-Weiss (mujer de Weiss); la versión musical del tema original para la versión alemana (obra de Hans-Martin Majewski) era de Richard Peaslee; los actores principales eran Patrick Magee (Sade), Glenda Jackson (Charlotte Corday) y Clive Revill (Marat).
- [8] "*Algunas obras de teatro pueden ser juzgadas como obras literarias, y otras no*", dirá (SONTAG, Op. cit., p. 195).
- [9] La edición incluye textos publicados en las siguientes revistas: *Partisan Review*, *The New York Review of Books*, *The Second Coming*, *Moviegoer*, *Mademoiselle*, *The Nation*, *The Seventh Art*, *The Supplement (Columbia Spectator)* y *Commentary*. Véase nota incluida en la edición española: SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, 1967, pp. 7-9.
- [10] SONTAG, Op. cit., p. 200- 201.
- [11] Sobre este punto véase OLIVA HERRER, capítulo "La temporalidad en *Marat/Sade*", Op. cit., pp. 88-107.
- [12] "*La argumentación está presentada de manera que (al parecer) sea minada por el contexto de la obra: el manicomio, y la confesada teatralidad de los procedimientos*". SONTAG, Op. cit., p. 203.
- [13] *Ibid.* p. 202.
- [14] Este concepto (verosimilitud) triunfó en la gran época clásica del teatro francés (Racine, Corneille, D'Aubignac). Voltaire (1694-1778) y Samuel Johnson (1709-1784) fueron los primeros en acusar los peligros y fortunas del abandono de las reglas de unidad de acción, adelantándose a los críticos del Romanticismo.
- [15] No obstante, a la vista de los documentos y testimonios de especialistas interesados por la obra de Weiss, es fundamental establecer un método que pueda colocarnos en el lugar adecuado para tomar conciencia de la importancia de este peculiar ejercicio estético que nos planteó en España el *Marat/Sade*. Como espectáculo democrático para un público masivo, se hace necesario puntualizar, en segundo lugar, el por qué lo consideramos una obra de arte referencial dentro del arte español. ¿Es el elemento popular y social el único capaz de sostener, a priori, su validez?

- [16] Vid. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 102 (septiembre 1968). Antecediendo a los artículos propuestos, se incluían dos textos del Marqués de Sade dedicados a Marat (pp. 8-10). Que sepamos, era la primera vez que se editaban juntos y la primera vez que se les relacionaba aquí de un modo recreado, como ficción. Dichos textos, fechados en 1793, son (fe de erratas) "Versos para el busto de Marat" y el "Discurso pronunciado por el ciudadano Sade, Miembro de la Section des Piques y de la Societe Populaire, en la conmemoración dedicada a los funerales civiles de Marat y Le Pelletier". Junto a los textos, aparecían también dos ilustraciones de época: un retrato anónimo del marqués y una ilustración que reproduce un grabado con una escena libertina basada en alguna obra del autor (sin especificar). Es interesante cómo desde las revistas teatrales especializadas y críticas, ya se induce a los lectores a interesarse por los protagonistas del drama de Peter Weiss, hecho que, no obstante, prueba la dificultad que existe a la hora de delimitar las supuestas estructuras de conceptos tan amplios como "ficción", "recreación" o "dramatización". La problemática de los límites del arte en la segunda mitad del siglo XX, tiene mucho que ver con el uso que de él se hace en los medios de reproducción y difusión. Creemos que la convención establecida por Walter Benjamin al respecto, puede ser matizada al menos desde dos puntos de vista: primero, el medio en el que la obra de arte es reproducida; y segundo, la vigencia del propio medio en cuestión. Como iremos indicando, el trinomio "teatro-arte-España", plantea posibles nuevas direcciones a la hora de establecer qué usos se les da a las "citas históricas", a la vez que se prefigura, en el ámbito específico del teatro, una redefinición del modo de explicar la convivencia de disciplinas.
- [17] José Monleón Bennácer nació en Valencia en 1927. Dramaturgo y crítico teatral, fue fundador de varias publicaciones, entre ellas, las revistas *Primer Acto* y *Nuestro Cine*. Colaboró como crítico de espectáculos en la revista *Triunfo*, cuyo primer número apareció en febrero de 1946 y en cuyas filas, por cierto, trabajó como director de arte e ilustrador Manuel Monleón Burgos (1904-1976).
- [18] Téngase en cuenta este aspecto, especialmente a raíz de la mención que de él hace Noemí De Haro en su Tesis Doctoral sobre Estampa Popular al referirse a la Escuela de Vallecas y los trabajos de la Prof. Carmen Pena. Véase DE HARO, Noemí, *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta* (Tesis doctoral), Madrid, 2009, p.127, nota 69.
- [19] MONLEÓN, José: "Notas a un estreno muy importante", *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 102 (septiembre 1968), pp. 11- 15.
- [20] Art. cit., p. 12.
- [21] Monleón menciona a Artaud y Brecht, como tantas veces se ha comentado a la hora de especificar la dualidad entre Sade y Marat. Cita el regreso de Bertolt Brecht tras su exilio para hacerse cargo del Berliner Ensemble y nos recuerda su huida del nazismo. Aquí es importante saber cómo durante toda la dictadura franquista la imagen de Bertolt Brecht fue sepultada, mencionándose de un modo muy escueto en escasas publicaciones tales como *Ínsula* o *Cuadernos Hispanoamericanos*, según nos indica el trabajo de FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, "Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales españolas de postguerra", en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 16, Servicio de Publicaciones UNEX (Universidad de Extremadura), Extremadura, 1993, pp. 123-138. Véase también del mismo autor "Para la historia de la recepción de Bertolt Brecht en revistas culturales españolas de preguerra", en *Revista de Filología Alemana*, nº 3, Servicio de Publicaciones UCM (Universidad Complutense de Madrid), Madrid, 1995, pp. 43-58.
- [22] Art. cit., p. 12.
- [23] El propio Peter Weiss no es capaz durante su viaje a España de tomar partido a la hora de recrear una identidad nacional, pero paradójicamente su arte, su pintura, sus textos dramáticos, están impregnados de elementos "nuestros". La clave de ello está seguramente en un contrasentido: por un lado, al espectador de sus obras se le pide que tome posición y participe activamente en la construcción de la obra de arte; por otro lado, sin embargo, la presencia de la figura del autor (a menudo como narrador) en sus obras nos habla de una imposibilidad de elección.
- [24] El contexto específico de España en cuanto a la urgencia de renovar y comprometer a los artistas con los cambios sociales queda bien estudiado recientemente en DE HARO GARCÍA, Noemí, *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta* (Tesis Doctoral), Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid, 2009 (Véase especialmente capítulo "Apertura y estabilización", pp. 33-55). Allí se mencionan las iniciativas de Alfonso Sastre y José María de Quinto como cofundadores de Teatro de Agitación Social (TAS) y Grupo de Teatro Realista (GTR), en 1950 y 1960 respectivamente. Como señala la autora, ambos trataron de sistematizar las claves de un nuevo teatro que iba "a dejar de ser el resultado del trabajo improvisado e inspirado de un genio para contemplarse como el resultado de una labor constante y progresiva, del trabajo en equipo" (Cfr. p. 53, nota 49). Esa búsqueda de nuevas formas, llevaría a Alfonso Sastre a realizar la dramaturgia y versión del texto para el montaje de Adolfo Marsillach.

- [25] Siempre se ha mencionado a Bertolt Brecht dentro de las prácticas artísticas comprometidas políticamente cuando, ciertamente, su metodología de creación estaba basada en una disolución del creador en la plena autonomía de su obra (autónoma, aislada, autosuficiente).
- [26] La cuestión aparece bien anotada y estudiada en MUÑOZ SORO, Javier, "Una cultura comprometida" en *Cuadernos para el Diálogo* (1963-1976). *Una historia cultural del segundo franquismo*, Marcial Pons (Historia), 2005 p. 184 y ss.
- [27] CORNAGO, Óscar, "El teatro ritual y las vanguardias escénicas en España (1965-1975)" en *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*, Madrid, Visor, 2000, pp. 25-126.
- [28] El epígrafe específico aparece titulado de la siguiente manera: "*Adolfo Marsillach y Francisco Nieva: Marat-Sade (1968), de Peter Weiss*". Véase *Op. cit.*, pp. 73-78.
- [29] *Op. cit.*, p. 74.
- [30] Como se indicará, a las novedades conceptuales de su puesta en escena, se unen las novedades metodológicas en el propio proceso de investigación y creación que desarrollaron las compañías de actores españolas. Dicho proceso creativo y performativo es, netamente, un *happening*. A las tareas "plásticas" y de "escritura escénica" de Marsillach y Nieva, se unió la participación de las compañías Grupo Cátar y Bululú, tal y como queda referido en CORNAGO, Oscar, *Op. cit.* p. 74.
- [31] "*La incompreensión de las finalidades artísticas implícitas en Marat/Sade debidas a una estrecha visión del teatro explican la insatisfacción mayoritaria de los críticos para con el drama de Weiss (una ingrata insatisfacción, si se considera la extraordinaria riqueza del texto y de la realización de Brook). Que las ideas manejadas en Marat/Sade no estén resueltas, en un sentido intelectual, es bastante menos importante que el grado de elaboración, de funcionamiento conjunto, que alcanzan dentro de la vena sensorial*", extraído de SONTAG, Susan, "*Marat/Sade/Artaud*", en *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, 1969, pp.195-208.
- [32] MONLEÓN, José, "Notas a un estreno muy importante" en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 102, septiembre 1968, pp. 11- 15.
- [33] NIEVA, Francisco, "Los motivos de una interpretación plástica del Marat-Sade" en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 102, septiembre 1968, pp. 16-19.
- [34] La mayor parte de críticas desfavorables que recibió el *Marat/Sade* de Marsillach estaban relacionadas con su carácter espectacular. Otras quejas atacaban directamente a la pura sintaxis del texto y su forma "escasamente literaria". Angel Carmona Ristol veía en Sade (y así, en Peter Weiss) un impulso vago y osado de hacer lo que ya hizo años antes William Shakespeare (Véase "Sade, el Impostor", *La Vanguardia Española*, 3-XI-1968, p. 15). Por otra parte, el diario ABC preguntaba al dramaturgo Alfonso Paso (1926-1978) sobre si había tenido el gusto de ver la obra de Marsillach; ésta era su respuesta: "*No lo he visto en España. Creo que ha estado muy bien. El texto me deja frío. El montaje que yo ví era realmente asombroso, fuera de serie; era un espectáculo sensacional. No sé si será porque conozco a fondo a Sade, pero lo que Peter Weiss dice a lo largo de la obra, o quiere decir, me trae perfectamente sin cuidado*" ("El autor, ante el estreno", ABC, 10-X-1968, p. 102-103). Paso fue, curiosamente, autor dramático y libretista de zarzuelas.
- [35] En primer lugar, hay que entender qué lectura visual extrae el escenógrafo ante el texto dramático. Para ello, contamos con sus dibujos inéditos (pendientes de estudio) conservados en la Biblioteca del Museo Nacional del Teatro de Almagro.
- [36] Alfonso Sastre, presionado y obligado a firmar con el pseudónimo de Salvador Moreno Zarza, justificaba su intervención en la versión del texto de Weiss: "*En mi versión de Marat-Sade puse, fundamentalmente, una expresión poética española; Peter Weiss me autorizó a emplear metros españoles muy castizos -desde el romance octosílabo a la seguidilla - en la trasposición de los versos de su obra; Ese empleo de metros muy castizos conectó muy bien con el modo que hicieron el montaje Marsillach y Nieva, dándole un ambiente muy español, goyesco y solanesco a la vez*" (De ABC, 2-IV-1969, pp. 20 y 21).
- [37] El Piccolo de Milán es uno de los teatros más influyentes en la segunda mitad del siglo XX. A él se unen los nombres de sus fundadores, Paolo Grassi (1919-1981) y Giorgio Strehler (1921-1997). Este último tuvo desavenencias con la dirección del teatro, por lo que se vio obligado a abandonarlo justamente ese año de 1968. Creó poco después el Teatro d'Azione, donde estrenaría en 1969 el texto de Weiss *Balada del fanteche lusitano*.

- [38] *Ibid.*, p. 16.
- [39] "*La órbita estética del "Marat-Sade" es muy amplia y es tanto como decir muy ambigua*" (Pie de foto); *Art. cit.*, pp. 16-17.
- [40] "*Con una plástica más lineal y esquemática el Piccolo de milán logró un "Marat-Sade" bastante esclarecedor*" (Pie de foto); *Art. cit.*, pp. 18-19.
- [41] Es curioso cómo el estreno inminente se fue alimentando desde diversos ámbitos. Se conocía ya la película de Peter Brook, pero el cine no era el único recurso para publicitar aquel evento teatral. El Colegio Oficial de Farmacéuticos de Madrid, organizó el 18 de mayo de 1968 un coloquio sobre *Marat/Sade* (De ello nos da noticia el diario *ABC*, 19-V-1968, p. 59.) El título de la mesa redonda fue "Marat-Sade, un problema entre dos medios de expresión" (del que aún no hemos encontrado memoria). Figuró como "espectador de honor" el Director General de Información, Cultura Popular y Espectáculos, Don Carlos Robles Piquer; Lorenzo López Sancho, crítico y periodista, actuó como moderador; participaron en el coloquio Julio Diamante (director de cine), Adolfo Prego (periodista y autor teatral), Carmen Fraga Iribarne (psiquiatra), Rafael Gómez López-Egea (sociólogo), Jean Poutet (crítico literario) y el mismo Adolfo Marsillach. En octubre de ese año, se celebró también un encuentro (menos oficioso) entre los actores y público en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, cuyo reclamo fue "Diálogo abierto sobre 'Marat-Sade'" (Según *ABC*, 2-IX-1968, p. 89). Además de los actores, cabe destacar la presencia de José Monleón (fundador de *Primer Acto*), Francisco Nieva, Antonio Malonda (director de teatro), Alberto Miralles (creador en 1967 del grupo *Los Cátaros* y encargado de dirigir la coreografía del coro de locos en la versión de Marsillach) y Francisco García-Pavón (pensador, ensayista, crítico y profesor en la Escuela de Arte Dramático de Madrid).
- [42] La polémica sobre el *Marat/Sade* censurado durante la dictadura de Franco, se reabrió en 1994 con la versión que Miguel Narros (1928) estrenó en el teatro María Guerrero de Madrid para el Centro Dramático Nacional (CDN) el 17 de febrero de 1994. De nuevo, fue la prensa y la crítica especializada la encargada de publicitar la "renovada dirección política" que tomaría aquella nueva reposición de la obra durante los noventa. Los documentos imprescindibles para valorar ese *Marat/Sade* refrescado están constituidos por los siguientes artículos, por orden de aparición: PIÑA, Begoña, "Miguel Narros rescuita para el escenario la dialéctica política entre Marat y Sade", *Diario 16* (7-II-1994); CENTENO, Enrique, "25 años después", *Diario 16* (7-II-1994); TORRES, Rosana, "Marat-Sade. Narros estrena la versión que no dejó ver el franquismo", *El País (Suplemento)* (11-II-1994); GALINDO, Carlos, "Miguel Narros prepara 'Marat-Sade' para el CDN", *ABC* (11-II-1994), GARCÍA, Ángeles, "La locura es un mundo de libertad (Entrevista a Miguel Narros)", *El País* (13-II-1994) y CARANDELL, J. María, "'Marat-Sade', según Marsillach", *El País* (13-II-1994).
- [43] El parlamento del frate agitador Jacques Roux fue censurado por sacrílego e indecente (ya que se trataba de un Padre Nuestro dedicado a Satanás); igualmente la escena final de la obra en que los locos "asaltan" el patio de butacas en un orgiástico torbellino de desenfreno hubo de ser matizada.
- [44] NIEVA, *Art. cit.*, p. 19.
- [45] Sus palabras exactas son: "*Sin que nos demos cuenta Weiss adopta una técnica que debe mucho al surrealismo en su acepción de super-realidad, un modo de adoptar imágenes inverosímiles para hacer surgir ante el público una realidad más intensa y sobrecogedora. Weiss se vale de toda la una serie de sobre-entendidos y no pretende jamás hacernos creer que lo que sucede en la escena pudo suceder jamás en el hospital de Charenton*". *Ibid.*, p 16.
- [46] BUSTAMANTE, Juby, "Marat-Sade, en la Plaza de Santa Ana", *Diario Madrid* (3 Octubre 1968), Madrid, pp. 26-27. La entrevista se publica a doble página junto a una columna crítica que firma Elías Gómez Picazo. Dicha columna incluye una fotografía de Adolfo Marsillach y Serena Vergano (Sade y Charlotte Corday, respectivamente). Tanto los encabezamientos o frases destacadas de la entrevista como la columna crítica, ponen énfasis en la "disciplina y precisión" (palabras del mismo Gómez Picazo) del trabajo de Marsillach. La censura de prensa así como la consideración que de los actores se tiene en la España franquista (incluso del llamado "segundo franquismo"), obligan a acentuar frases del tipo "*Es la obra más importante de mi vida*" o "*No la he montado por afán circense*". Colectivos de teatro no ligados a las instituciones, tales como los mismos *Bululú* o *Los Cátaros* que formaron parte del elenco del *Marat/Sade*, eran vistos desde el poder como amenazas a la libertad. No es el objeto de este estudio la legislación social de la década de los sesenta, pero téngase en cuenta que seguía por aquel entonces vigente la llamada Ley de Vagos y Maleantes aprobada por el Código Penal en agosto de 1933. Dicha ley, modificada por el franquismo en 1954, ejecutaba una represalia contra todo aquel sospechoso de ser una lacra para el Estado (vagabundos, homosexuales, proxenetas, etc...). Bajo aquel yugo estaban, obviamente, artistas y actores independientes.

- [47] Art. cit., p. 26.
- [48] Art. cit., p. 27.
- [49] ROSTHORN, Hans, "Un Marat-Sade goyesco", en *Ínsula*, núm. 264 (Noviembre 1968), p. 15.
- [50] Art. cit., p. 15.
- [51] *ABC* (13-October-1968), p. 3.
- [52] Se viene señalando como Madrid y Barcelona son focos de relevancia dentro de la difusión y recepción del teatro. Desde comienzos de la década de 1920, comienzan a difundirse artículos de opinión sobre la escena teatral europea (*ABC*, *La Esfera*, *Blanco y Negro...*), siendo significativos los que Álvarez del Vayo firma para la revista *España*. Junto a esta publicación, preocupada por el lugar de la cultura nacional dentro del marco Europeo, destacará también el *Heraldo de Madrid*, donde muchos de sus columnistas indagarán en los fenómenos que precipitaron la crisis teatral de aquellos años de preguerra. La crisis que asoló la escena española y europea durante los años veinte, precipitó la búsqueda de nuevos horizontes formales y conceptuales como, por ejemplo, las danzas de Bali o el teatro *Kabuki* japonés (esas excursiones a la periferia estética, se retomarán en los años sesenta). Hubo un fervoroso cosmopolitismo en los jóvenes críticos de teatro, de cuyo nutrido número, traemos a mención la figura de Felipe Sassone (1884-1859). Sassone, peruano de nacimiento e italiano de adopción, pasó la mayor parte de su vida en Madrid. Colaboró frecuentemente en revistas y publicaciones teatrales, haciendo gala de una prosa impecable y lúcida, muy en la estela de Ramón Gómez de la Serna y Alejandro Sawa. Sus valoraciones del hecho teatral anunciaron los problemas que el teatro padecería años más tarde. Buena parte de sus augurios, así como el por qué a nuestra mención, quedan sintetizados en su obra más famosa: SASSONE, Felipe, *Por el mundo de la Farsa (Palabras de un farsante)*, Renacimiento, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, 1931. Para una detallada información sobre la crisis escénica de los veinte véase: DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M. Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Fundamentos, Madrid, 1990.
- [53] DE COSSÍO, Francisco, "Sobre un arte viejo", en *ABC* (13-October-1968), p. 3.
- [54]"*Una civilización es un cuerpo místico que nace, crece, decae y muere*". Vid. art. cit., p. 3. ¿Sirve de algo pensar en la figura del Marat pintado por David mientras leemos estas palabras referidas por Cossío? Más abajo recuerda estas palabras de Paul Valéry a propósito del arte nuevo: "*La decadencia del arte actual proviene de la desaparición de todo método transmisible, de toda medida común, de toda comparación universalmente admitida. Todo es abandonado y reemplazado por un espiritualismo revolucionario, de manera que toda obra es sospechosa si no representa rebeldía*".
- [55] Art. cit. p. 3.
- [56] CAMÓN AZNAR, José, "Los locos enloquecidos", en *ABC* (13-October-1968), p. 3.
- [57]"*Un loco haciendo locuras: esta es la inmensa, la heroica paradoja de Don Quijote en Sierra Morena. La revolución - con su explosión de locuras colectivas - explicada y aun vivida por dementes*".
- [58] El 28 de noviembre de 1930 se estrenó en el "Studio Art e Action" de París la obra *Sanatorium* (Sanatorio) con puesta en escena de Édouard et Louise Autant-Lara y decorados del pintor checo Joseph Sima (1891-1971). Supone una interesante incursión de la segunda vanguardia en el ámbito de los locos que contó con el aplauso del mismo Tristan Tzara y el escritor Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974). La referencia más reciente al respecto está en LATOUR, Gènevieve, *Les extravagants du Théâtre. De la Belle Époque à la Drôle de Guerre*, Paris bibliothèques, Paris, 2000.
- [59] Se plantea una vez más en este punto el tópico historiográfico de la supuesta función de la crítica de arte.
- [60] Joan Abellán i Mula (1946) es dramaturgo y ensayista especializado en las artes escénicas. Ha estado vinculado como profesor al Institut del Teatre de Barcelona. Para nuestro tema interesan sus trabajos sobre Antonin Artaud (*Artaud y el teatro*, 1988) y Joan Brossa (*La poesía escénica de Joan Brossa y el sentido de la aventura contemporánea*, 1994), así como sus traducciones al catalán de textos de Bertolt Brecht.

[61] ABELLÁN, Joan, "Marat-Sade para los desapasionados años ochenta", en *Pipirijaina*, núm. 23 (junio 1982), pp. 5-11. El texto fue escrito con motivo del estreno el 29 de marzo de 1982 de la versión catalana (obra de Feliú Formosa) *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat, representats pel grup escènic de l'Hospici de Charenton, sota la direcció del senyor de Sade (Marat/Sade)* en el Teatro Romea de Barcelona para el Centro Dramático de la Generalitat (CDG), con dirección de Pere Planella. Los actores trabajaron en instituciones mentales catalanas y junto a médicos psiquiatras que les asesoraron sobre las distintas patologías. El encargado de cubrir la noticia para el diario *El País* fue Francesc Arroyo (Véase ARROYO, "El Centro Dramático de la Generalidad estrena 'Marat-Sade', de Peter Weiss, *El País* (30-III-1982) y ARROYO, "Poder de convicción del 'Marat-Sade', de Peter Weiss, representado por el Centro Dramático de la Generalidad", *El País* (1-IV-1982).

[62] *Ibid.*, p. 5.

[63] No todo es fruto de la polaridad mayoritaria: ni sólo marxismo científico, ni sólo actitud romántica.

[64] Esta idea no ha de confundirse, ni mucho menos, con una idea del teatro-espectáculo, tan de moda en la década de 1960, en que el director de escena se alza como artífice de una asfixiante retórica visual sobre el escenario. Sabemos que parte de su triunfo mediático durante aquellos años se debió precisamente a eso, pero del mismo modo, podemos probar que el *Marat/Sade* de Peter Weiss mantuvo un posicionamiento único que lo preservó y que, como decimos, terminó por acercarlo a las contradicciones específicas de la crítica. Sobre las nociones de teatro como espectáculo y teatro como texto, existe un documento sonoro a tener en cuenta: se trata de la conferencia pronunciada por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra (1940) en la Fundación Juan March el 9 de enero de 1996; su título es *El retorno del texto dramático*.

[65] El hecho de emplear imágenes (fotografías, pinturas) como punto de partida para otras imágenes (acciones teatrales) contó con un interesante precedente en la pantomima conocida como *La Pierre Philosophale* (1930). Se trata de un "fotomontaje-teatro" realizado por el fotógrafo Eli Lotar* y por los "actores" Antonin Artaud, Roger Vitrac y Jossette Lusson. La historia que cuenta es un enredo sencillo con tres personajes: el doctor Pale (Artaud), Harlequin (Vitrac) e Isabel (Lusson). La disposición secuencial de diversos cuadros dramáticos, ofreció recientemente a dos historiadores franceses, Alain y Odette Virmaux, la posibilidad de plantear la siguiente cuestión, aún en el aire: ¿fue el texto de la obra escrito antes de realizar las fotografías o fueron éstas utilizadas para después construir un texto? (Teoría expuesta en *Eli Lotar* (Catálogo de la exposición), Centre Georges Pompidou, París, 1993, pp. 94-95). Ya comentamos la importancia del *stationendrama* en Peter Weiss, fruto de su admiración por el teatro de August Strindberg.

* (Lotar está en España entre 1934 y 1937, momento en que realiza un reportaje gráfico del torero Belmonte. Pasará después también por Barcelona, Granada y Sevilla. Lotar tuvo una estrecha vinculación con el Théâtre Alfred-Jarry fundado por Artaud, Roger Vitrac y Robert Aron. Buena parte de sus fotografías así como el análisis de las mismas, tienen muy presente las relaciones estéticas arte-teatro).

[66] ABELLÁN, Art. cit., p. 5.

[67] Véase BATAILLON, Michel, *Notes sur la vie culturelle en République Democratique du Viet Nam* (traducción al francés de Peter Weiss), Seuil, Paris, 1969. Michel Bataillon ha traducido a importantes autores alemanes como Weiss, Bertolt Brecht o Heiner Müller, entre otros. Es famoso por estar vinculado al teatro de Gabriel Garran (1927), importante director francés impulsor de la descentralización del teatro en Francia. Garran se formó bajo la influencia de Jean Vilar (1912-1971) y los modelos del Piccolo Teatro y el Berliner Ensemble de Brecht (Ello le llevó a fundar en 1965 el Théâtre de la Commune de Aubervilliers a las afueras de París).

[68] La edición más reciente de una traducción de Marat/Sade por Baudrillard al francés es: WEISS, Peter: *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospici de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*, L'Arche, Paris, 2000.

[69] *Ibid.*, p. 6.

[70] "El collage fue, sin duda, el género gráfico preferido por Peter Weiss. El collage consiste en juntar elementos variados, materiales, formas, objetos, obras, documentos, procedentes de fuentes diversas, para establecer entre ellos relaciones nuevas, inesperadas, fortuitas o arbitrarias, en ruptura con las imágenes suministradas por la realidad ordinaria. Y en una ficción, el collage introduce también su realidad de punto de referencia o de contraste". *Ibid.*, p. 7.

[71] *Ibid.* p. 7.

- [72] PICÓ Y LÓPEZ, José R. (Coord.), *Modernidad y posmodernidad*, Alianza, Madrid, 1983.
- [73] ROBERTS, David, "Marat Sade or the birth of Postmodernism from the spirit of the avantgarde", en *New German Critique*, núm. 38, Primavera-Verano, 1986. Cito del español "Marat/Sade, o el nacimiento de la posmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia", en PICÓ Y LÓPEZ, José R. (Coord.), *Modernidad y posmodernidad*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 165-187.
- [74] El texto apareció en 1974, tal y como queda referido en el trabajo de Roberts. Contamos con tres ediciones importantes en castellano editadas por Península en 1987, 1997 y 2000, todas ellas prologadas por el arquitecto Helio Piñón. Hay que señalar que en ese mismo año (1974), se publica también la tesis del profesor Taberner Prat.
- [75] Op. cit. (Ed. española), p. 165.
- [76] A lo largo de toda la Historia del Arte han existido apropiaciones, citas y modificaciones. La percepción visual misma se ve sujeta todo ello, como la percepción del mundo y de la Historia. La literatura ha tenido siempre, como señalaba Roberts, "*su propia autocrítica en forma de autorreflexión paródica*". El ejemplo más paradigmático de todo ello es, precisamente, Don Quijote, cuya condición de loco-artista cuenta con una amplísima bibliografía. Al respecto consúltese todo el pensamiento del profesor Francisco Jarauta Marion.
- [77] Una pieza musical española que emplea este tipo de superposición de lugares y metalenguajes es *El Retablo de Maese Pedro* (1923) de Manuel de Falla, inspirado, a su vez, por la segunda parte de la magna obra cervantina.
- [78] Dentro de la historia del teatro, ya hubo importantes alusiones al estatus de los personajes dentro del drama. El referente que mejor explica esa condición de "obra de arte atrapada en las propias redes del arte" es, indiscutiblemente, Luigi Pirandello. En *Seis personajes en busca de autor* (1925) desarrolla a través del personaje de El Padre, todos los riesgos que el producto de la creación asume inevitablemente al desligarse del artifice.
- [79] "*Al hacer de la propia representación la realidad de la ilusión, Marat/Sade realiza la institución del teatro como acto de representación y recepción en el cual las tres unidades de la representación, lugar, tiempo y acción son las del propio teatro y su público*". Vid. ROBERTS, Op. cit., p. 173.
- [80] Ibid. p. 176.
- [81] Se trata del amigo de Weiss, Francisco Uriz.
- [82] GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, "Entrevista con Peter Weiss", en *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 135 (Diciembre 1974), pp. 47-50. En ese mismo número publica Santiago Amón su texto "Desmitificación y neo-expresionismo" (p. 52), donde habla sobre la conciencia del tiempo y el arte. Rescatamos algunas de sus palabras: "*El hallazgo del tiempo y la experiencia de la duración constituyen dos temas clave de nuestra edad, en el campo científico, en el concierto de las artes y las letras...El carácter de auténtica dimensión que Einstein asigna al tiempo, ¿no halla un correlato fidelísimo en la primacía de la duración, asignada por Bergson a la noción y experiencia en la vida? La novela de Proust y el teatro de Priestley (1894-1984; se refiere a John Boynton Priestley que, además de ser dramaturgo, combatió en la Primera Guerra Mundial), ¿qué son sino conciencia y experiencia del tiempo y en el tiempo? ¿No entraña incluso la concepción histórica de Karel Kosik (1926-2003) un despliegue conflictivo de la triple dimensión temporal (la constancia de un pasado, el tacto del presente y la sola expectativa del porvenir) frente a la inocente fluidez de las consideraciones objetivas que reducen la historia únicamente al ayer?*" (Art. cit., p. 52). También es indispensable su texto aparecido unos meses antes (concretamente en agosto de ese mismo año) en la misma revista, cuyo título es "El arte contemporáneo: ¿un fenómeno acultural?" (Véase bibliografía).
- [83] FUSTER RUIZ, Francisco, "Peter Weiss, en Albacete, *En busca del tiempo perdido* de las Brigadas Internacionales", Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 85-129.
- [84] Es más que evidente la emoción que siente González Bermejo al encontrarse con Weiss. Incorporamos en la adenda documental (p. 79) el nada escueto encabezamiento previo a la entrevista. Es importante en cuanto que ofrece pistas sobre el círculo más íntimo del escritor, así como un bello retrato literario de su persona.
- [85] GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, Art. cit., p. 48. El subrayado es mío.

[86] El pensamiento dual es una constante en la configuración del Weiss artista. Como él mismo declarará a su amigo Francisco Uriz: "sin contradicciones no hay drama, no hay teatro". Como transcribe González Bermejo en la entrevista, Weiss encontró en su versión de Hölderlin para teatro (*Hölderlin*, 1971) el conflicto entre la voluntad de cambio y los problemas con que dicha voluntad de cambio se ve frenada. Su Hölderlin supuso un abandono del teatro documental para regresar al conflicto *Marat/Sade* (Según BERMEJO, Art. cit, p. 48). Por su parte, Oliva Herrer introducía en su capítulo sobre Hölderlin: "*Weiss decide distanciarse de la época que vive, del mismo modo que ya hizo con Trotzki in Exil y con Marat/Sade, al elegir una materia dramática histórica alejada, que tiene lugar en tiempos de la restauración napoleónica, y convertir al escritor alemán Friedrich Hölderlin en protagonista de su obra. Este hecho no implica que la problemática que el autor pretende llevar a escena carezca de actualidad. Más bien podría decirse que existe hace largo tiempo y aún no se ha solucionado en el presente*" (OLIVA HERRER, M. de la O, "Reivindicando al intelectual comprometido", en *Drama y narración: el teatro documental de Peter Weiss*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007, pp. 241-258.

Bibliografía seleccionada:

a) Artículos en revistas especializadas conservados en el archivo del CDT (Centro de Documentación Teatral), Madrid:

ABELLÁN, Joan, "Marat-Sade para los desapasionados años ochenta", *Pipirijaina*, núm. 23 (junio 1982), pp. 5-11.

DÍAZ SANDE, José Ramón, "Marat-Sade. El grito acusador de Peter Weiss", *Reseña*, núm. 249 (abril 1994), p. 3.

GERMÁN SCHROEDER, Juan, "El tímpano roto", *Yorick*, núm. 30 (enero 1969), pp. 71-72.

LADRA, David, "Marat-Sade revisitado o ¿qué fue de la revolución?", *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº253 (marzo-abril 1994), pp. 80-86.

MONLEÓN, José, "El compromiso ahora", *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº253 (marzo-abril 1994), pp. 24-27.

MONLEÓN, José, "Notas a un estreno muy importante" en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 102, septiembre 1968, pp. 11- 15.

MONLEÓN, José, "Marat-Sade de Peter Weiss", *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 92 (enero 1968), pp. 57-61.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, "Marat-Sade", *Yorick*, núm. 28 (noviembre 1968), pp. 68-70.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo, "Marat-Sade. Fe sin ironía", *Reseña*, núm. 221 (octubre 1991), p. 24.

SOLER CARRERAS, J. A., "Cuando el teatro es cine", *Yorick*, núm. 27 (octubre 1968), p. 58.

STER, Dieter, "Cinco preguntas a Peter Weiss", *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 92 (enero 1968), pp. 44-45.

VV. AA., "Marat-Sade en España" (Número especial), *Yorick*, núm. 28 (noviembre 1968), pp. 39-70.

VV. AA., "Memoria y compromiso. Debate", *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 253 (marzo-abril 1994), pp. 91-92.

ZABALBEASCOA, José. A., "Escenarios del mundo. Desde Londres...junto a la estatuilla de Eros", *Yorick*, núm. 1 (marzo 1965), pp. 4-5.

b) Artículos, capítulos y textos específicos:

ABELLÁN, Joan, "Marat-Sade para los desapasionados años ochenta", en *Pipirijaina*, núm. 23 (junio 1982), pp. 5-11.

AMÓN, Santiago, "Desmitificación y neo-expresionismo" , en *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 135 (Diciembre 1974), p. 52.

AMÓN, Santiago, "El arte contemporáneo: ¿un fenómeno acultural?" , en *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 131 (Agosto 1974), pp. 50-53.

ACOSTA GÓMEZ, Luis, "El poder en la temática española de la novela histórica alemana", en *Literatura y poder*, Peter Lang, Bern, 2005, pp. 7-28.

ACOSTA GÓMEZ, Luis, "La libertad poética en la configuración novelesca de los hechos históricos", en *Estudios Filológicos Alemanes*, núm. 8, 2005, pp. 31-53.

ACOSTA GÓMEZ, Luis, "La presentación indirecta en la narrativa de Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*", en *Forum 10. Deutsch-spanische Zwischenwelten - Neue Horizonte für die spanische Germanistik zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, pp. 49-63.

BUSTAMANTE, Juby, "Marat-Sade, en la Plaza de Santa Ana", *Diario Madrid* (3 Octubre 1968), Madrid, pp. 26-27.

CAMÓN AZNAR, José, "Los locos enloquecidos", en *ABC* (13-October-1968), p. 3.

DE COSSÍO, Francisco, "Sobre un arte viejo", en *ABC* (13-October-1968), p. 3.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, "Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales españolas de postguerra", en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 16, Servicio de

Publicaciones UNEX (Universidad de Extremadura), Extremadura, 1993.

FUSTER RUIZ, Francisco, "Peter Weiss, en Albacete, "En busca del tiempo perdido" de las Brigadas Internacionales", en *Al-Basit: Revista de Estudios Albacetenses*, num. monográfico, dedicado a "La Guerra Civil y las Brigadas Internacionales en Albacete". pp 85-130. Noviembre .1996 (año XIV).

MOLINUEVO, J. L., *Estéticas del naufragio y de la resistencia*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001.

MONTIEL, L., "Los espacios de la locura: Marat-Sade de Peter Weiss". *Actas del XXX Congrès Internacional d'Histoire de la Médecine* (1986). Düsseldorf, pp. 576-586.

MUÑOZ SORO, Javier, "Una cultura comprometida" en *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*, Marcial Pons (Historia), 2005.

NIEVA, Francisco, "Los motivos de una interpretación plástica del Marat-Sade" en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 102, septiembre 1968, pp. 16-19.

OLIVA HERRER, María de la O, "Marat/Sade", en *Drama y narración: el teatro documental de Peter Weiss*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007, pp. 47- 129.

RAMEY FEAZELL, Celeste: *Peter Weiss's Marat/Sade: intentions, influences and achievements* (Tesina), Universidad Estatal de Ohio, Ohio, 1969.

ROBERTS, David, "Marat Sade or the birth of Postmodernism from the spirit of the

avantgarde", en *New German Critique*, núm. 38, Primavera-Verano, 1986. Cito del español "Marat/Sade, o el nacimiento de la posmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia", en PICÓ Y LÓPEZ, José R. (Coord.), *Modernidad y posmodernidad*, Alianza, Madrid, 1983., pp. 165-187.

ROSTHORN, Hans, "Un Marat-Sade goyesco", en *Ínsula*, núm. 264 (Noviembre 1968), p. 15.

SONTAG, Susan: "Marat/Sade/Artaud" en *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, 1967, pp. 195-208.

TABERNER PRAT, José María, *Creación artística en el "Marat/Sade" de Peter Weiss (Una aportación al problema del malentendido crítico)* (Tesis Doctoral), Universidad de Barcelona, Barcelona, 1974.

WEISS, Peter: *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representados por el grupo teatral de la Casa de Salud de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade. Drama en dos Actos* (1964), versión española para el teatro de Alfonso Sastre (*Marat/Sade*), Grijalbo, Barcelona, 1969.

c) Diccionarios de teatro:

DIETERICH, G.: *Diccionario del teatro*, Alianza, Madrid, 1995.

GÓMEZ GARCÍA, M., *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997.

PAVIS, P., *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1980.

Referencias digitales:

La Fundación Peter Weiss cuenta con una página web (<http://www.peterweiss.org>) que presenta algún dato interesante sobre su vida. Es un buen lugar para ponerse al día de algunas de los últimos debates en torno a su obra en constante revisión.

La conferencia de José Sanchis Sinisterra referida en el estudio, puede consultarse en el enlace <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2320>

© Víctor Novoa Valdivia 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

