

El: Será mejor que abras si no quieres que eche abajo la puerta (pausa, se oyen murmullos fuera de escena), quiero decir que te calmes, nadie te hará daño.

Ella: ¿Quién viene contigo?

El: Nadie. . . (pausa nuevamente se oyen murmullos). . . Unos amigos. . . abre no te pasará nada, te lo prometo.

Ella (horrorizándose): ¿Quién está ahí? . . . ¿Quién? . . . ¿Qué es lo que tratas de hacer? . . . ¡Infeliz! . . . Maldito. . . Desgraciado? (oscuro) ¿qué pasa?

(Oscuro, se oyen los gritos de ella. Si el director juzga conveniente se pueden representar imágenes que vayan de acuerdo a la imaginación del director)

Ella (después que se oye un golpe violento contra la puerta): Lárgate ¿qué piensas hacer? . . . ¿A dónde me llevan? ¡Suéltenme! ¿Quiénes son ustedes? . . . Suéltenme. . . Suéltenme. . . (todo el parlamento anterior lo dice ella, en una obscuridad total).

Telón.

PROLOGO A MARAT-SADE

Peter Brook

¿Cuál es la diferencia entre una obra pobre y una buena?

Pienso que existe un camino bastante simple para compararlas. Una obra en realización es una serie de impresiones; pequeños golpes unos detrás de otros, fragmentos de información o sentimiento en tal secuencia que agita las percepciones del auditorio. Una obra buena envía muchos mensajes; frecuentemente, varios al mismo tiempo, apiñándose, dándose empujones, sobreponiéndose unos a otros. La inteligencia, los sentimientos, la memoria, la imaginación, todos se han agitado. En una obra pobre las impresiones se presentan muy espaciadas, brincan solitarias en una fila única y en senderos, el corazón puede dormir mientras la mente se extravía, vaga con las molestias del día y los pensamientos de la comida.

El problema total del teatro, hoy en día, es exactamente éste: ¿Cómo podemos hacer obras densas en experiencia? Las grandes novelas filosóficas son frecuentemente mayores que las sensacionistas, un mayor contenido ocupa un mayor número de páginas, pero las grandes obras, y lo mismo que las pobres llenan tardes de muy comparable longitud. Shakespeare parece ser el mejor en la realización que ningún otro, porque nos da más

momento tras momento, por nuestro dinero. Esto se debe a su genio, pero también a su técnica. Las posibilidades del verso libre en un escenario abierto lo capacitaron para desechar el detalle secundario y la acción realista irrelevante: en su lugar, pudo introducir un número mayor de sonidos e ideas, pensamientos e imágenes, que se convierten a cada instante en un sorprendente móvil.

En nuestro tiempo, estamos en busca de una técnica siglo veinte que pudiera darnos la misma libertad. Por razones extrañas, el versificar solo no satisface el problema; sin embargo, existe un artificio, Brecht lo inventó, un nuevo artificio de increíble poder. Esto es lo que ha sido burdamente etiquetado como "alienación". Alienación es el arte de colocar una acción a cierta distancia, de tal modo que se pueda juzgar objetivamente y, así, pueda verse en relación con el mundo o mejor mundos que están alrededor de ella. La obra de Peter Weiss es un gran tributo a la alienación y abre brecha en un nuevo campo importante. El uso que Brecht ha hecho de la "distancia" ha sido por largo tiempo considerado en oposición con la concepción de teatro de Artaud como una experiencia subjetiva inmediata y violenta. Yo nunca he creído

que esto sea cierto. Creo que el teatro, como la vida, está hecho del conflicto intacto entre las impresiones y los juicios, la ilusión y la desilusión cohabitan dolorosamente y son inseparables. Esto es justamente lo que Weiss logra. Comenzando con su título, cada cosa acerca de la obra está designada para hacer crujir la quijada del espectador, después zambullirlo en agua helada, forzarlo para que evalúe inteligentemente lo que le ha pasado, darle un golpe bajo, y por último regresarlo a sus sentidos, otra vez. No es Brecht exactamente y tampoco es Shakespeare, sino que es muy isabelino y muy de nuestro tiempo.

Weiss no usa solamente el teatro total, esta noción consagrada por el uso de reunir todos los elementos de la escena para servir a la pieza. Su fuerza no está sólo en la cantidad de instrumentos que emplea; está, por encima de todo, en el sonido discordante producido por la colisión de los estilos. Cada cosa es puesta en su lugar por su vecino, lo serio por lo cómico, lo noble por lo popular, lo literario por lo rudo, lo intelectual por lo físico: la abstracción cobra vida por la imagen escénica, la violencia se ilumina por la corriente helada del pensamiento. Los cabos de significado de la pieza pasan de una parte a otra al través de su estructura y el resultado es una forma muy compleja: como en Genet, esto es un vestíbulo de espejos o un corredor de ecos y uno debe de mantenerse mirando hacia delante y hacia atrás todo el tiempo a fin de alcanzar el sentido del autor.

Uno de los críticos londinenses atacó la pieza basándose en que era una elegante mezcla de todos los mejores ingredientes teatrales, alrededor de Brecht, lo didáctico, lo absurdo, el Teatro de la Crueldad. El lo dijo para desacreditar, pero yo lo repito como alabanza. Weiss vio el uso de cada uno de estos modismos y reconoció que él necesitaba todos. Su asimilación fue completa. Un grupo de influencias sin digerir conduce a una mancha: la pieza de Weiss es fuerte, su concepción

central es pasmosamente original, su silueta es delimitada y nítida. De nuestra experiencia práctica puedo decir que la fuerza de la realización está directamente relacionada con la riqueza imaginativa del material: la riqueza imaginativa es la consecuencia de la reunión de niveles que están trabajando simultáneamente: y esta simultaneidad es el resultado directo de la atrevida combinación que hace Weiss, de tantas técnicas contradictorias.

¿Es política la pieza?

Weiss dice que ésta es marxista, lo que ha sido discutido. Ciertamente no es polémica, en el sentido en que no examina un caso ni deduce una moral. Ciertamente, su estructura prismática es tal que la última línea no es el lugar para investigar, para buscar la idea recapituladora. La idea de la pieza es la misma pieza, y esto no puede reducirse a un simple lema. Está firmemente del lado de un cambio revolucionario. Pero está dolorosamente consciente de todos los elementos de una situación humana violenta y se los presenta al auditorio en la forma de una pregunta dolorosa.

La cosa importante es levantarse uno mismo de sus propios cabellos. Volverse uno mismo de adentro hacia fuera y ver el mundo entero con ojos sanos.

The important thing is to pull yourself up by your own hair. To turn yourself inside out and see the whole world with fresh eyes: Marat.

¿Cómo?

Cada uno está obligado a preguntar. Weiss sabiamente rehúsa el decírnoslo; nos fuerza a relacionar los opuestos y a enfrentar las contradicciones. Nos deja en carne viva. Busca el significado en vez de definirlo, y coloca la responsabilidad de encontrar las respuestas de nuevo donde propiamente pertenece. Fuera del dramaturgo y sobre nosotros mismos.

Traducción de Fernando Fernández Font