

MARAT-SADE

Lo clásico como asunto del presente.

MARCELA

PALMA-BIFANI

Universidad de Chile

RESUMEN

Esta nota reflexiona en torno al actual proceso de montaje de la obra *Marat-Sade* (Peter Weiss, 1964) realizado por la generación 2025 del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, analizando su vigencia como una obra clásica. A partir del concepto de «lo clásico» planteado por Italo Calvino, se cuestiona cómo la obra interpela el presente al ponerlo en tensión con el pasado. Para esto, se revisará especialmente el concepto de revolución que se desprende de la obra. El texto recorre también los otros dos emblemáticos montajes de *Marat-Sade* llevados a cabo por la Universidad de Chile (1966, 1990), situando a cada uno de ellos en su respectivo contexto sociopolítico: el impulso revolucionario de los años sesenta, la transición democrática de 1990, en comparación y contraste con el actual sentimiento de derrota tras la revuelta social de 2019. El carácter clásico de *Marat-Sade* radica entonces en su capacidad de actualizarse constantemente al tensionar el presente a través del pasado.

Palabras clave: *Marat-Sade*, teatro clásico, revolución, teatro chileno, teatro universitario.

ABSTRACT

This article reflects on the contemporary staging process of *Marat-Sade* (Peter Weiss, 1964) by the 2025 graduating class of the University of Chile's Theatre Department, analyzing its relevance as a classic work. Drawing on Italo Calvino's notion of the «classic», the text explores how the play challenges the present by intertwining past and contemporary perspectives, particularly around the concept of revolution. The study traces three major Chilean productions of *Marat-Sade* (1966, 1990, and

2025), contextualizing each within its sociopolitical framework: the revolutionary drive of the 1960s, the democratic transition of 1990, and today's sense of defeat following the 2019 social uprising. The author argues that the classic quality of *Marat-Sade* lies in its constant ability to question the present, becoming a theatrical mirror for contemporary society.

Keywords: *Marat-Sade*, classic theatre, revolution, Chilean theatre, university theatre.

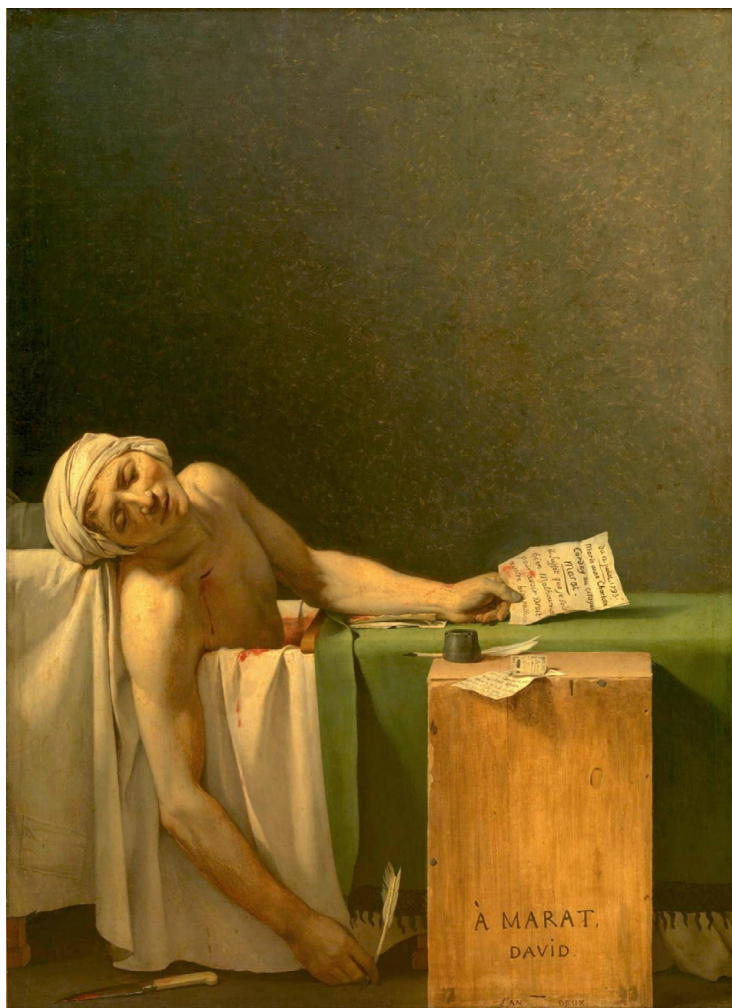


IMAGEN 1.

La muerte de Marat de Jacques-Louis David (1793). Imagen extraída de *Temas y comentarios de arte*.

(https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/david-jacques-louis-juramento-de-los_12.html)

La escritura de las siguientes líneas y el proceso de montaje de la obra *Marat-Sade*, en el cual me encuentro inmersa y al cual pretendo referirme, han seguido cursos similares. Avanzar, de pronto, se parece más a sentirse cada vez más perdida que a encontrar los resultados esperados al comienzo. El recurso inicial (Insunza, 2024) desde el cual pareciera vislumbrarse de forma prometedora la ruta a seguir, comienza tempranamente a abrir nuevas posibilidades de exploración, igual de interesantes y prometedoras. Lo complejo, luego, no es sumergirse en la exploración, sino descartar inteligentemente las rutas que no serán indagadas y eso es abrumador. Tal vez todos los procesos, sobre todo los artísticos, se sienten un poco así.

La idea que desde un inicio posicioné como recurso para esta breve investigación, es lo que señalo en título de la presente reseña: *Marat Sade: Lo clásico como asunto del presente*. Pero ¿a qué me refiero con esto?

Antes de contestar esta pregunta, me parece relevante realizar una breve declaración de principios, para situar lo que a continuación se expone:

1. *Marat-Sade* (Weiss, 1964) es la obra que la generación 2025 de estudiantes de Actuación y Diseño Teatral de la Universidad de Chile nos encontramos montando en nuestro último semestre de formación inicial, lo que coloquialmente llamamos «egreso». La dirección de este proceso la asume Jesús Urqueta en conjunto con Annie Murath, bajo la asistencia de Francisca Ortiz.
2. Si bien *Marat-Sade* evidentemente no es Calderón de la Barca, teatro griego ni Shakespeare, existió en el diálogo grupal, desde un inicio, la conciencia de estar montando un clásico. Comprender los argumentos lógicos y fácticos en torno a esta afirmación, despertó tempranamente mi interés: ¿En qué radica lo clásico en *Marat-Sade*?
3. Estas líneas buscan solamente ser un espacio de reflexión activa en torno al proceso y una posibilidad de archivo del mismo. Es importante destacar que es un archivo completamente parcial y que solo representa mi relación y la comprensión individual que tengo con este montaje colectivo. No obstante, esto podría resonar con alguna otra individualidad o proceso; y por eso lo expongo.

Luego de esta somera introducción¹, ¿de qué trata la obra? *Marat-Sade*, cuyo título original es *La persecución y asesinato de Jean Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*² (Weiss, 1964), trata justamente de eso: Un grupo de internos de un hospital psiquiátrico se disponen a hacer una obra de teatro que recrea las tres visitas de Charlotte Corday a uno de los célebres líderes de la Revolución Francesa, Jean Paul Marat. La obra la dirige el Marqués de Sade, quien se encuentra internado en el hospicio y se sitúa en el baño de la institución, pues el día de su muerte Marat estaba en su bañera en busca de alivio para las diversas enfermedades que le consumían la piel. Era cuidado por Simone Evrard, su pareja, quien también es interpretada por una interna. En la tercera visita, Charlotte consigue finalmente burlar a Simone, entrar al baño donde se encuentra Marat y asesinarlo, clavándole una daga en el pecho. A lo largo de la obra, el interno que interpreta a Marat y el Marqués de Sade, desde sus posturas inversas, dialogan e intercambian sus ideas respecto al mundo, la vida, la muerte y la revolución.

Otros personajes que enriquecen la obra son el Monje Jacques Roux, interpretado por un interno, quien fue un seguidor de Marat y quiso llevar sus ideas al extremo. También se presenta al personaje de Duperret, otro interno, quien es la pareja de Corday (ambos girondinos) y busca disuadirla de su misión de matar a Marat. Acompañan constantemente la obra un grupo de cantantes, también locos, que van comentando el acontecer del drama a través de sus canciones, y el pregonero, otro loco, que va marcando y guiando la acción. Por último, está la familia Coulmier, cuyos personajes no son interpretados por locos. Coulmier es el director del hospital y su esposa e hija acuden a ver la obra. Él se sirve de monjas y enfermeros para reprimir a los internos. Al final de la obra, todos los asilados desatarán su violencia contra ellos, pues representan la represión del poder.

Esa es la síntesis de la historia de la obra, pero ¿de qué nos está hablando?

En teatro, los textos no dicen nada, porque hay que decirlos (Chevallier & Mével, 2010). En este sentido, lo que la obra finalmente comunique no responde a la historia que se cuente, sino al sentido de la enunciación que se le dé en la puesta en escena.

1. Referencia al texto introductorio del personaje «El Pregonero» en la obra *Marat-Sade*.

2. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*.

Calvino señala —respecto de los libros— que se llama «clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes» (Calvino, 1992 p., 10) y antes también sostiene que «el clásico no nos enseña necesariamente algo que no sabíamos; a veces descubrimos en él algo que siempre habíamos sabido» (1992, p. 9). En el campo teatral, también existen ciertas obras que adquieren este carácter. Las obras que se constituyen como clásicos lo hacen, entonces, en virtud de su capacidad de reflejar en su interior un entramado complejo con el que permanentemente resonamos.

Bajo este criterio, *Marat-Sade* es una de aquellas. Pese a que está situada en el pasado, pone ese pasado en relación con el presente y en esta dialéctica nos interpela y nos ofrece un cuestionamiento crítico y pertinente del presente a través del pasado. Así, el pasado se hace presente y la distancia entre ambas temporalidades se transforma, pues ya no existe una linealidad causal, sino una estructura compleja de hechos que sirve como mecanismo de comprensión y cuestionamiento del presente, con miras hacia la construcción de un futuro (Mayorga, 1999).

A su vez, si bien la obra habla de la Revolución Francesa, no pretende hacer arqueología de Francia en el año 1789. El hito histórico se transforma en una estrategia dramática de rodeo (Sarrazac, 2011) con el fin de abordar una pregunta profunda por lo humano, específicamente en torno a los órdenes sociales, la represión y sobre todo, respecto de la revolución.

La obra habla entonces de la revolución, pero ¿qué dice al respecto?

La Universidad de Chile, antes de este actual proceso de montaje, ha realizado dos emblemáticas versiones de *Marat-Sade*. La primera el año 1966, a cargo del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y bajo la dirección de William I. Oliver y la asistencia de Víctor Jara (Zulantay, 2024). La misma trama en 1966 dialogaba con un Chile muy diferente. La década del 60 está marcada por una serie de cambios, como reformas laborales, avances científicos (invención y masificación de métodos anticonceptivos, primer trasplante de corazón en Chile, etc.) y un auge a nivel cultural. Influenciaron este auge hitos como la creación del Instituto Chileno-Soviético de la cultura, la masificación del *rock and roll* y también un vuelco en el arte hacia la valoración de la identidad latinoamericana (Ulianova, 2020).

La obra de Weiss, estrenada en Berlín el año 1964, con la creciente globalización dio mucho que hablar a nivel mundial y ya el año 1966 se escenifica por primera vez en Chile. La acepción social de revolución en ese entonces era muy distinta a la de hoy. En ese entonces la Revolución Rusa aún latía y era referente y motivo de orgullo dentro y fuera de su territorio. La URSS era ejemplo de país socialista revolucionario. No obstante, cabe señalar que ya existía también la reprobación ante el ideal socialista truncado por la burocratización y represión centralizada. A su vez, más cercano en tiempo y espacio, en 1958 —tan sólo 8 años antes del montaje— los revolucionarios cubanos derrotan a Batista, siendo la primera revolución comunista que triunfa en el continente americano y se instala en el poder (Macías, 2011). Soñar con una revolución mediante la cual la clase obrera gobernara, era entonces un sueño loco, pero posible. Esto no pudo sino haber pulsado íntimamente en el montaje de aquel entonces, que -cabe destacar nuevamente- contaba con Víctor Jara como asistente de dirección. Allende, quien incrementaba cada día más su reconocimiento y aprobación social, tras su tercera campaña presidencial era la figura líder del Frente de Acción Popular, que sería el antecedente para la posterior Unidad Popular (Modak, 2008). No es tan loco imaginar —guardando las distancias— que Allende encarnaba en el Chile de ese entonces el ideal revolucionario que en la obra encarna Marat.

La segunda gran versión de esta obra dialoga también con un Chile muy diferente. El año 1990, bajo la dirección de Fernando González, se estrena el egreso de aquella generación (Zulantay, 2024). El contexto de 1990 en Chile también era sustancialmente distinto al de 1966 y al del presente. En el primer año de gobierno de Patricio Aylwin, tras 17 años de dictadura cívico-militar, la sensación de libertad tras el triunfo del «No» era poderosa, pero la transición a la democracia no estaba asegurada. Las sistemáticas violaciones a los derechos humanos sucedidas durante los 17 años de tiranía, aún no recibían (ni han recibido realmente) justicia ni castigo. Pinochet estaba instalado en el aparato estatal como senador vitalicio y la amenaza de que volviera a tomar el poder era una posibilidad que no se podía descartar (García, 2006).

La constitución de 1980, junto con el modelo neoliberal que implantó, comenzaban a aceptarse institucionalmente como legítimos, pese a su origen de facto. Con la muerte de Allende, quien fuera la voz representante de la esperanza y lucha por el ideal revolucionario, como lo fue Marat,

IMAGEN 2.

Afiche publicitario de la obra *Marat/Sade* del año 1990. Fotografía de Marcela A. Palma Bifani, 6 de noviembre de 2025.



muere también la vía democrática al socialismo. El empoderamiento popular es reprimido y castigado institucionalmente por las fuerzas armadas durante 17 años, pero a través del voto ejercido por las chilenas y chilenos en 1998 se logró recuperar la soberanía popular. Existe, en conformidad con lo señalado anteriormente, una conciencia social robusta respecto al valor y al cuidado que tiene y exige la democracia.

A partir de lo anterior, ¿qué nos dice Marat-Sade hoy?

La versión que hoy estamos montando de esta misma obra, que acarrea como parte de su devenir histórico la conciencia de estos dos emblemáticos montajes previos, dialoga también con un Chile muy distinto.

La noción de revolución, como movimiento popular que incide directamente en transformar lo social (Herrera & Guillén, 1988) podría tener en Chile, como antecedente más reciente, los movimientos estudiantiles de los años 2006 y 2011. La revolución pingüina logró, entre otras cosas, que se reformara la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE). Si bien esto no implica que la educación pública carezca actualmente de reparos, fue efectivamente un cambio fundamental en el paradigma educacional. Luego, estas reformas se profundizaron con las movilizaciones del 2011, que alcanzaron un triunfo en un principio impensado, con la implementación de la gratuidad el año 2016 (Muñoz & Durán, 2019).



IMAGEN 3.

Ensayo de la obra *Marat/Sade* en la Sala Agustín Siré del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Fotografía de Marcela A. Palma Bifani, 7 de noviembre de 2025.

Sin embargo, ese espíritu en el estudiantado, que se autopercibía como agente social, ya no agita masas de secundarios ni de universitarios. Muestra de aquello es el 2019, cuando la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile —quien fuera líder del movimiento estudiantil en 2011, con figuras tan influyentes como Camila Vallejos y Gabriel Boric— no alcanza el quórum mínimo en las votaciones universitarias para constituir una mesa directiva representativa. Pese a algunos esfuerzos posteriores por reactivar el organismo, hoy en día sigue sin haber una mesa directiva que nos constituya como Federación, porque menos del 20% del estudiantado ha participado de las últimas votaciones estudiantiles (Carrillo, 2024).

Posteriormente, a nivel país, el estallido o revuelta social de octubre de 2019 parecía dar luces de un tejido social que quería resurgir y una población que decidía no aceptar más el modelo implantado. Sin embargo, esta movilización no logró instalar ningún modelo nuevo. El periodo propició dos intentos de cambio constitucional, pero ambos fallaron (democráticamente) y con ello se nos obligó a conformarnos con que la reforma constitucional de Lagos (2005) se transformara definitivamente en la legitimación democrática del texto. La pandemia que atravesó el mundo entero entre 2020 y 2022, con todos los estados de excepción, las leyes y las muertes que implicó, también se ha dado por finalizada (Canals & Canals, 2022). Es decir que entre el antes y el después de la revuelta social (además de las nuevas violaciones a los

derechos humanos por parte de las fuerzas de orden público) no ocurrió ninguna transformación efectiva capaz de influir realmente en la forma de vida de los chilenos y chilenas. Por lo tanto, acá postulo que bien fue un estallido o una revuelta, pero no una revolución.

A pesar de todos estos antecedentes sociales, intentos de reforma constitucional y crisis sanitaria de los últimos 7 años, el Chile de hoy se parece más a lo que se vivía en marzo del 2019 que a lo que la masa exigía en las calles en octubre del mismo año. Hoy estamos *ad- portas* de nuevas elecciones presidenciales, y se destaca que entre los candidatos hay exponentes que resuenan en los modelos de Trump o Milei. Con todo lo anterior, el diagnóstico que como elenco hacemos sobre el concepto de revolución que tematiza la obra, no es el de la ilusión ni el del empoderamiento, como pudo ser en las versiones pasadas, sino el de la derrota.

Tras largas conversaciones que como equipo de trabajo (diseñadores, equipo directivo y elenco) hemos tenido en torno a *Marat-Sade*, Jesús Urqueta, el director de esta versión, ha decidido enfocar el trabajo hacia las nociones de derrota y cansancio. Urqueta ha trabajado con nosotros para buscar el lugar de la honestidad y la vulnerabilidad al actuar, para poder comunicar desde ese lugar el mensaje de la obra. Con este fin, comenzamos montando la obra, pero llegado a cierto punto nuestros cuerpos parecían estar muy marcados por la película de Brook (Brook, 1967), que dialogaba con el sentido de su tiempo, pero no con nuestra actualidad. Entonces, para reencontrarnos desde otro lugar con los principios de honestidad y vulnerabilidad, volvimos a empezar y ese es el camino que ahora seguimos.

El foco de este trabajo ha estado en el concepto de revolución y no en el de locura. Si bien la obra de Weiss trabaja ambos aspectos, estas páginas refieren al primero solamente, porque el director ha decidido enfocar la obra de este modo. De este modo, no es la paranoia del paciente que interpreta a Marat en la ficción lo que pone en relieve su carácter, sino que su rol radica en sostener el ideal revolucionario. Marat es quien hace pulsar la obra cuando todo lo demás ha sido derrotado por el cansancio ante la constante derrota.

Jean Paul Marat, quien por un lado fue uno de los grandes líderes de la revolución francesa, el amigo del pueblo que proclamaba y masificaba los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, está también en las listas de los líderes sociales más sanguinarios. Marat condenaba a la guillotina a todo aquel que estuviera en contra de los radicales jacobinos (Cerde, 2010); fue su asesinato a manos de Charlotte Corday lo que lo hizo pasar a la historia como mártir de la revolución y enalteció su figura. Cuando Corday fue a su casa para matarlo, Marat estaba sumergido en su bañera, pues sufría una dermatitis seborreica y diversas infecciones bacterianas que le desfiguraban el cuerpo, pero aun así no dejaba de escribir para su periódico con el fin de mantener la agitación social (Cerde, 2010).

Hoy, la figura de grandes líderes revolucionarios y revolucionarias no punzan en el corazón popular como pareciera haber sido en esos tiempos ya pasados. Sin embargo, la figura de Marat nos sigue interesando en

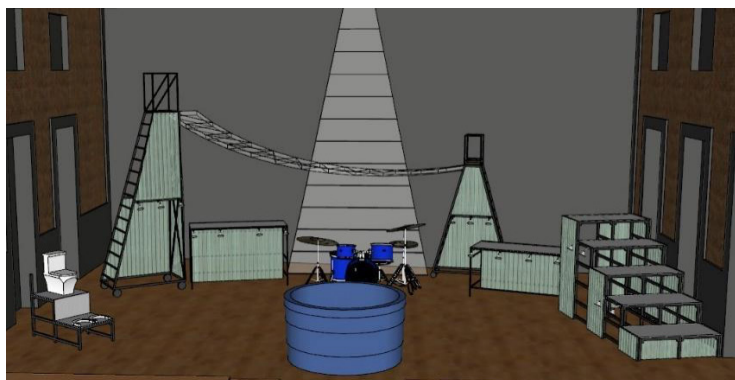


IMAGEN 4. Boceto escenográfico del curso de Diseño Teatral de la Universidad de Chile para la obra *Marat/Sade* (2025). Imagen elaborada por Anette Cerda, 7 de noviembre de 2025.

este montaje por las contradicciones que encarna. Para Urqueta, Marat hoy se constituye en escena como una pregunta por la resistencia ante el cansancio y la derrota. La función de Sade es ser su espejo inverso, una suerte de antítesis. El montaje entonces buscará transmitir esta pregunta a través de sensaciones, buscando un permanente diálogo con el presente. En versiones anteriores, otros sentidos habrá encontrado la obra, pero este es el sentido que encuentra en el presente de hoy.

Entonces ¿*Marat-Sade* es un asunto del presente?

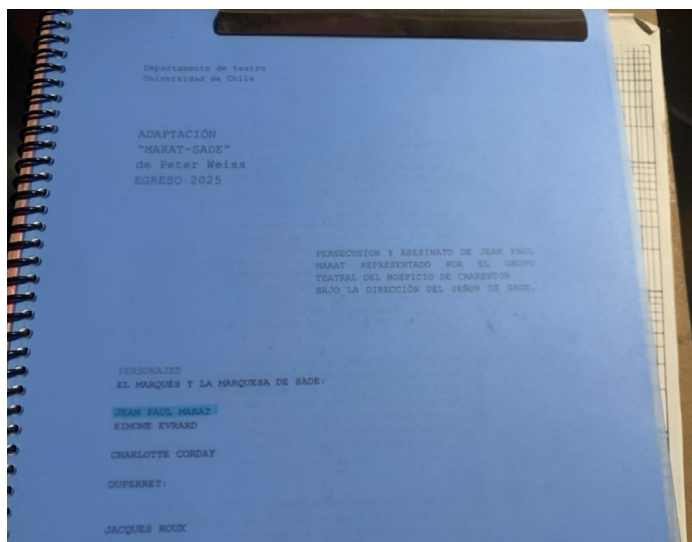


IMAGEN 5.

Guión de la obra *Marat/Sade* durante el proceso de ensayo.

Fotografía de Marcela A. Palma Bifani, 8 de noviembre de 2025.

A modo de conclusión, vuelvo a la pregunta por lo clásico. Pero ahora, con una respuesta. La obra no es en esencia clásica por su antigüedad ni por la cantidad de veces que ha sido montada, lo es en cambio porque pareciera nunca agotarse. *Marat-Sade*, así como fue escrita, sigue conduciéndonos a pensar y cuestionar nuestro presente al contrastarlo con el pasado.

Estas páginas ya fueron escritas, y luego de mucho avance en forma de retroceso, cristalizarán de este modo, ofreciéndolas así como un archivo parcial, a la mitad de este proceso. Al montaje de *Marat-Sade* 2025, sin embargo, aún le falta mucho para llegar a término y como todo lo que está en proceso, podrá tomar aún muchos posibles caminos, igual de interesantes y prometedores y muchos más tendrán que ser descartados. ¡Qué angustiante! Existirá el riesgo permanente de una catástrofe que impacte nuestro presente y nos obligue a pensarlo todo otra vez. Al igual que como sucede con el devenir de la historia, que con las teorías modernas y contemporáneas ya sabemos que más puede asimilarse a un enredo que a una línea progresiva (Benjamin, 1940). El proceso de montar una obra teatral pareciera traer consigo este constante enredo, riesgo, cuestionamiento y sensación de retroceso, más si es un clásico como este. No obstante -y justamente por todo lo anterior- es una oportunidad muy enriquecedora para cualquier actor o actriz y, sin duda, un cierre integral para nuestro proceso formativo inicial.

REFERENCIAS

- Benjamin, W. (1940). Tesis sobre la historia. *Iluminaciones*. Taurus.
- Brook, P. (Dirección). (1967). *Marat/Sade* [Película].
- Calvino, I. (1992). *Por qué leer los clásicos*. TusQuets Editores.
- Canals, A., & Canals, M. (2022). Resumen analítico de la experiencia chilena de la pandemia COVID-19, 2020-2022. *Cuadernos Médicos Sociales*. <https://doi.org/10.56116/cms.v62.n3.2022.374>
- Carrillo, C. (28 de mayo de 2024). Elección de nueva directiva de la Fech fracasó por falta de quórum: sólo votó un 9% de los habilitados. *biobiochile.cl*.
- Cerda, J. (2010). Jean-Paul Marat: Médico, científico y revolucionario. *Revista médica de Chile*. <http://dx.doi.org/10.4067/S0034-98872010000100018>
- Chevallier, J.-F., & Mével, M. (2010). Texto fuerte/Texto débil. *Revista Colombiana de Artes Escénicas*. <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/artescenicas/article/view/9255>
- García, C. (2006). El peso de la memoria en los inicios de la transición a la democracia en Chile (1987-1988). *Historia (Santiago)*. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942006000200003>
- Herrera, H., & Guillén, A. (1988). *Revolución. Francesa y Sudamérica, Cámara de Representantes del Uruguay*, Montevideo.
- Insunza, I. (2024). Teatro: Mirada, distancia y conciencia. Hacia un modelo de análisis (imposible) para el teatro contemporáneo. *Concept*, vol. 1, (28), 2-17.
- Macías, J. (2011). *Revolución cubana: mujer, género y sociedad civil*. *Viento Sur*.
- Mayorga, J. (1999). *El dramaturgo como historiador*. Primer acto: Cuadernos de investigación teatral.

Modak, F. (2008). *Salvador Allende. Pensamiento y acción*. CLACSO.

Muñoz, V., & Durán, C. (2019). Los jóvenes, la política y los movimientos estudiantiles en el Chile reciente. Ciclos sociopolíticos entre 1967 y 2017. *Izquierdas*. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492019000100129>

Sarrazac, J.-P. (2011). Del rodeo y de la variedad de rodeos. En *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*, (pp. 13-28). Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas, A. C.

Ulianova, O. (2020). *Chile en los archivos soviéticos. Tomo 4: años 60*. Ariadna Ediciones. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4295938>

Weiss, P. (1964). *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*. Edition Suhrkamp.

Zulantay, P. (11 de octubre de 2024). Crítica de Teatro «Marat Sade»: Repensar la revolución. *Culturizarte*. <https://culturizarte.cl/critica-de-teatro-marat-sade-repensar-la-revolucion/>

Recepción: 30/10/2025

Aceptación: 21/11/2025

Cómo citar este

artículo: Palma-Bifani, M. (2025). MARAT-SADE. Lo clásico como asunto del presente. *Teatro*, (14), 201-213.