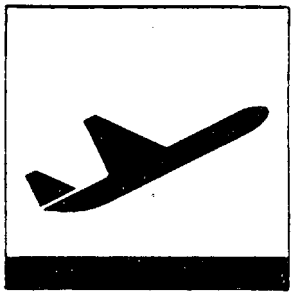


Un teatro en el destierro

[José Ricardo Morales]

Valgan estas palabras iniciales para testimoniar mi agradecimiento a la **Asociación de Autores de Teatro,** pues por decisión unánime de su Junta directiva acordaron designarme Socio de Honor de esta entidad. Aun cuando, debido a ello, debo revelarles mi perplejidad, porque si afirmara no ser digno de dicha designación la decisión adoptada por algunos de los autores y críticos más valiosos de nuestra escena, privándolos de su libertad electiva, en una actitud ajena por completo a mis propósitos. Pero si, contrariamente, aceptara merecer el referido nombramiento, con toda la suficiencia que esa aprobación supone, me apartaría por completo de cuanto corresponde a mi naturaleza. Así que para salir del atolladero en que me encuentro, la única opción posible consiste en acatar la decisión adoptada por aquellos que merecen toda mi gratitud, ya que la fraternidad no es virtud abundante entre cofrades que practiquen cierta actividad análoga. A este propósito, alguno de vosotros sugirió que en el acto —en este acto— relacionara mi teatro con el destierro en que vivo desde hace largos años, porque aunque hayan desaparecido las causas que lo originaron, no dejan de estar vigentes las múltiples consecuencias que éste trajo consigo, entre las cuales se encuentra la de escribir un teatro pensado desde esta tierra, pero aún ausente de ella.

Sin embargo, como el dramaturgo practica un arte hipócrita, consistente en hacer hablar a los demás de aquello que le sucede o le interesa, me encuentro situado nuevamente en una encrucijada, ya que deberé aludir a mis vicisitudes personales para cancelar la deuda que mantengo con vosotros. Como quiera que sea, porque de algún modo hay que empezar, comenzaré por decir que el drama no es una historia, sea personal o no, sino un conflicto debido a las posiciones contrapuestas que en él se ponen en juego. Y la primera de ellas, a mi manera de ver, se manifiesta desde los orígenes de este arte en la oposición habida entre el pensamiento propiamente tal, significado en el *logos,* y las creencias o principios compartidos por la comunidad, correspondientes al mito y expresadas con el coro. De manera que a diferencia del pensamiento requerido por las distintas religiones para glosar o interpretar el mito, subordinándolo a él, en el teatro se independiza de este, enfrentándolo conflictivamente.

De este modo, la oposición abierta y manifiesta entre el *logos* y el mito no es tan sólo privativa de la filosofía —tal como suele creerse— sino que también se encuentra plenamente formulada en el teatro. La razón de ello reside en que «el pensamiento auténtico consiste en proponer fundadamente aquello que no hay». Así entendido, el pensamiento más riguroso implica siempre «pensar de otra manera»; por esto lleva consigo determinada discrepancia respecto a lo establecido, ocasionando cierto riesgo que, en ocasiones, no puede ser más cierto. Por ello, contra el acreditado lugar común de que el teatro es un heredero directo del mito y aun del rito que lo activa, es posible suponer que este arte

La oposición abierta y manifiesta entre el logos y el mito no es tan sólo privativa de la filosofía –tal como suele creerse– sino que también se encuentra plenamente formulada en el teatro.

formula por vez primera la crisis originada por el pensamiento disidente y singular —el propio de la persona—, frente a las condiciones invariables y fijas del mito ritualizado y compartido.

A tal punto es así, que las discrepancias debidas al pensamiento pleno, propiciadas por el teatro, no sólo apartan a éste del mito y el rito arcaicos, sino que originan, además y sobre todo, el diálogo dramático, en el que cada persona evidencia su inalienable manera de idear. Por ello, si he señalado alguna vez que el teatro es el arte más afín a la filosofía, se debe, entre otras razones, a la distinta posibilidad pensante mantenida por cada una de las figuras dramáticas. A este respecto, no cabe olvidar que la mayor parte de los textos de Platón fueron diálogos, e inclusive, que el filósofo intentó expresarse en el teatro, antes de llegar a ser el gran pensador que fue.

La diferencia existente entre el drama y el ritual sustentado sobre el mito, también aparecería si intentáramos efectuar un imposible muy digno de Perogrullo: el de querer pensar a coro... Por ello, la palabra y la danza colectivas perduran en el teatro como un residuo del mito que unifica a sus creyentes en función de la ortodoxia, obligándolos a mantenerse unánimes e incondicionales, mientras que, a diferencia de esto, el pensamiento pleno implica «poner condiciones para que surja algo distinto». De ahí que el primer conflicto del teatro lo produce la persona que se aparta de lo consabido y aceptado, convirtiéndose en un transgresor temible, que pone en tela de juicio, con su palabra y sus actos, cuanto se halla consagrado en el terreno que sea. Inclusive, y a consecuencia de ello, su divergencia requiere determinado castigo, representándolo la tragedia en tres de sus modalidades principales: la locura, la muerte o el destierro.

A su vez, en la comedia o en las primitivas farsas de sátiros, la pena experimentada por el infractor del orden se evidencia en la irrisión degradante de su persona y sus hechos. De ahí que, aunque no se haya considerado, la risa que nos producen semejantes obras cómicas lleva consigo también determinada transgresión. Afirmo esto porque en el pensamiento arcaico, los humanos, considerados como «los efímeros» no deben reírse, ya que predomina en ellos su condición de mortales, teniendo siempre pendiente la amenaza de un fin próximo. Al menos, así lo sugirió Homero en el canto primero de la *Ilíada,* que culmina con la risa interminable de los dioses, pues sólo los inmortales pueden permitirse el gozo y aun el goce ilimitado que les brinda la existencia.

Estas consideraciones, expuestas a la carrera y en abreviación forzosa, respectivas a la situación del ser pensante en el drama y el teatro, implican diferentes consecuencias. Una de ellas consiste en que el transgresor del mito requiere quedar expuesto claramente, poniéndolo a la vista de cuantos asisten a su posible castigo. Dicha situación supone, en primer término, que a diferencia del mito y el rito, carentes de espectadores, dado el sentido secreto que los caracteriza —puesto que mito y misterio corresponden a *múein,* «cerrar»— el teatro es ante todo, un lugar público, así como las obras representadas en él constituyen a su vez determinada publicación. Con todo ello, dos de las invenciones mayores de ese arte son la persona, en cuanto infractora del mito, y el público. A tal punto es así, que Aristóteles calificó de «teatro», en su significado de «visión», al conjunto de los espectadores que contemplan el acto de transgredir lo vetado y lo vedado por el mito, con todas las consecuencias que ocasiona, desplazándonos de la observancia religiosa , propia de los creyentes, a la observación efectuada por el público.

Aún más, para que no quepa duda sobre la situación inicial del pensamiento en el drama, e inclusive sobre su emplazamiento en el recinto arquitectónico del teatro, en un nivel superior al del disco de la *orchestra* —en el que evoluciona y canta el coro, para significar el mito colectivo— aparecía una plataforma elevada, destinada a mostrar a la persona, tanto en el hecho de discrepar frente a lo establecido, como en el de sufrir la penalidad o castigo que sus ideas y actos merecían. A dicha plataforma la denominaron el *logeion;* es decir el lugar del pensamiento, dando una prueba indudable de cuanto aquí llevo expuesto.

Por último, al poner claramente en evidencia, sobre la plataforma del *logeion,* al infractor de la norma o el orden basados en el mito, la mímesis del teatro difiere por completo del mimetismo natural, ya que

La diferencia existente entre el drama y el ritual sustentado sobre el mito, también aparecería si intentáramos efectuar un imposible muy digno de Perogrullo: el de querer pensar a coro...

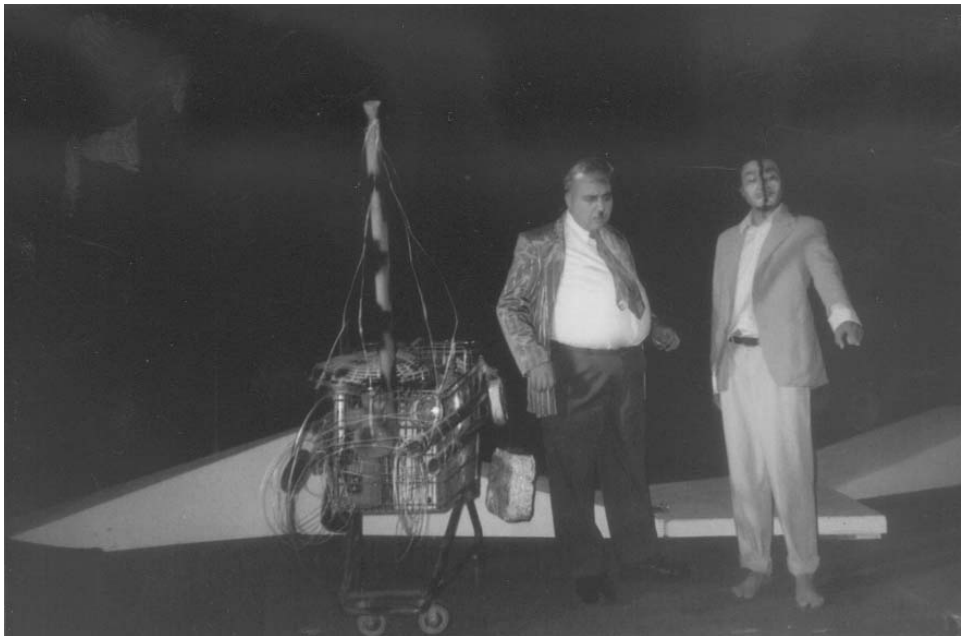
El desprendimiento inicial del exiliado, respecto a lo acostumbrado en la nueva sociedad en que trata de instalarse, posiblemente contribuyó a mi percepción del teatro, contemplándolo desde fuera a la par que lo efectuaba.

en este el animal que simula ser una planta o una piedra se disimula ante cualquier observador con su apariencia distinta de la que le es habitual, mientras que en la mímesis artística, el actor, transformado en personaje, se destaca plenamente, poniéndolo de relieve como aviso o advertencia de qué le espera al que intenta disentir, mediante el ejercicio de su pensamiento, de cuanto se da por aceptado.

A este respecto, tal vez convenga recordar qué nos esperó en España a quienes opusimos nuestra libertad pensante a la demencial sublevación castrense, encabezada —es decir— por un caudillo inefable, que se proclamó así mismo —en las monedas, por cierto— como tocado por la gracia de Dios. El destino que tuvimos no fue otro que el del personaje trágico, enajenándonos del país o de la vida el delito cometido: el de pensar. Así tal como suena. Porque cuando el dictador de turno proclama a los cuatro vientos: «Fuera de aquí el que no piense como yo», delata muy claramente que no piensa, pues impide que aparezca cierta condición inherente al idear —la discrepancia—, convirtiéndola en delito.

En mi caso, esa pena del destierro escasamente figura en el teatro que llevo escrito, aunque, a diferencia de ello, la óptica del desterrado apareció de continuo, bajo diferentes formas, en mis trabajos dramáticos. No pretendo, en modo alguno, usurpar la voz del crítico para apreciar mi labor, aunque, como me indujeron a ello, asumiré su papel, siquiera sea ocasionalmente, por no defraudar a nadie. En principio, deberé reconocer —según lo sostuve siempre— que el escritor es, de hecho, un desterrado, pues interviene en el mundo y lo contempla a la par, convertido en un esquizoide cuerdo que se da cuenta de sí y de cuanto le rodea para efectuar su trabajo. En esa duplicidad situó algún filósofo antiguo el punto de partida necesario para lograr saber, puesto que el conocimiento lo asociaron a la capacidad de extrañarse. Sin embargo, esa aptitud necesaria en cualquier labor creadora, difiere completamente del extrañamiento forzoso a que fuimos sometidos en el régimen de Franco, en algún caso a perpetuidad, tal como le sucedió a la muy grande Margarita Xirgu. Porque de este modo, una virtud imprescindible para el trabajo pensante —el extrañarse—, con el mencionado extrañamiento pasó a ser el punto de partida de una vida enajenada de su origen y aun de su habitualidad, privándola de referencia inmediatas sobre las que establecerla.

Dicha situación anómala nos obligó a ser huéspedes de un mundo ajeno, en el que aquello cercano se compuso de cuanto anteriormente suponíamos remoto, mediante una reversión tan absoluta del mundo y de nosotros mismos, que de actores pasamos a ser espectadores desprendidos del alrededor, pudiendo percibir en esta la inanidad de los usos y costumbres,



Escena de *Edipo reina o la planificación,* de José Ricardo Morales. Dirección: Héctor Álvarez, 2002.

de las fórmulas verbales y aun de cuantos atributos forman parte de la habitualidad. Como consecuencia de ello cabe afirmar que el desterrado en las primeras fases de su extrañamiento, es tan sólo un habitante carente de hábito alguno. Convengamos en que de semejante extrañeza al llamado teatro del absurdo no media ni un paso, a tal extremo es así, que, como señalé hace tiempo, dicha modalidad dramática la propusieron —por no decir la propusimos— determinados autores desterrados —fuesen o no voluntarios—, tales como Ionesco, Beckett o Adamov, entre otros. Y si no parece mal, con varios años de antelación —en la década de los cuarenta—, alguien que lleva mi nombre. El limpio juicio de José Ferrater Mora, concerniente a este problema que ocasionó mi teatro, publicado en un ensayo largamente difundido, me evita abundar sobre ello. Sin embargo, como expuse en otras partes, aunque mis obras primeras recurren con gran frecuencia a estereotipos, a frases hechas, a las inconsecuencias en la conducta de los personajes y a otros rasgos aparecidos después en tal tendencia dramática, mi teatro no pertenece al mundo del absurdo, sino al absurdo del mundo, un asunto muy distinto. Tanto es así que lo califiqué como «un teatro de la incertidumbre», dada la mucha que experimenta el desterrado, hecho un infirme o enfermo privado de tierra firme.

Por otra parte, el desprendimiento inicial del exiliado, respecto a lo acostumbrado en la nueva sociedad en que trata de instalarse, posiblemente contribuyó a mi percepción del teatro, contemplándolo desde fuera a la par que lo efectuaba. Aunque, de hecho, la llamada metateatralidad —que según diversos críticos caracterizó a muchas de mis obras— ya se encontró formulada desde mis primeras piezas, producidas en España y previas a mi destierro. Sin embargo, dicha reflexión sobre el teatro, efectuada en el teatro mismo, estimé que no bastaba para revelar la índole de ese arte, ya que implica un conflicto en acción y a la palabra en controversia o diálogo, dispuestos en secuencias temporales, enteramente ajenos a la visualidad propia del teatro. Por ello, ignoro si debido a la percepción extrañada que nos procuró el destierro, diferencié netamente la condición del teatro y la del drama, proponiéndome una consideración metadramática de dicho arte, evidenciada en las obras que por entonces escribí. Para efectuarla, me atuve a las inconsecuencias que suelen aparecer en la acción misma, así que apartándome de los problemas sobre el ser y el conocer que hacia los años cuarenta predominaban en el teatro —con Unamuno, Pirandello *et alii*—, me propuse destacar la relación de incertidumbre que puede producirse entre nuestras intenciones, los actos que de ellas derivan y las consecuencias imprevisibles que nuestros actos ocasionan, contrarias, en muchos casos, a los propósitos que nos movieron a efectuarlos. Esta secuencia contradictoria, trágica e

Puesto que el destierro fue una dádiva debida a la generosidad de un dictador, consideré oportuno representar a estos por medio de farsas trágicas, estimándolas como un modo pertinente de revelar sus conductas grotescas y sanguinarias a la vez.

Escena de *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* de José Ricardo Morales. Dirección: Enrique Noisvander. Teatro Antono Varas, Santiago de Chile, 1975.

Esta necesidad de reiniciar un proceso, posiblemente guarde cierta semejanza con la del desterrado que ha de rehacer su vida, «renaciéndola» a partir de nada.

irracional, la expuse en una serie de obras muy distintas entre sí —*Pequeñas causas,* 1946; *Bárbara Fidele,* 1944-1946; *El juego de la verdad,* 1952 y *Los culpables,* 1964—, en las que se manifiesta dicha posibilidad metadramática.

Aún más, puesto que el destierro fue una dádiva debida a la generosidad de un dictador, consideré oportuno representar a estos por medio de farsas trágicas, estimándolas como un modo pertinente de revelar sus conductas grotescas y sanguinarias a la vez. Así reapareció con ellos la figura risible del *miles gloriosus,* caracterizado desde Plauto y Cervantes hasta Valle-Inclán. Inclusive, la publicación de una de ella en Chile —*La imagen,* 1975—, en plena dictadura de Pinochet, pieza que incluyó frases del gobierno de entonces, me supuso determinado riesgo añadido al que el pensamiento libre requiere en condiciones normales.

Por otra parte, la visión extrañada que comparten el desterrado y el autor, según supuse anteriormente, la orienté hacia mi país de origen, para producir algunas obras que califiqué de «españoladas», no sólo porque hice caudal de los tópicos que atribuyen a esta tierra quienes la ven desde fuera, incomprendiéndola —el valor, el ardor, el «toreador»—, sino porque traté como tales a otras tendencias ibéricas que se impusieron sobre nosotros durante el siglo veinte. Entre ellas, los pronunciamientos militares, las censuras, los destierros, la intolerancia y todo el acreditado repertorio de la «cultura hispánica», tan generosamente transferida por el franquismo a los diversos países de nuestra lengua.

Y como del destierro tratamos, en mi teatro figuró todo un linaje de obras destinadas a evidenciar algunas de las inconsecuencias debidas a una técnica irracionalmente desarrollada, estimable como una de las mayores amenazas que se ciernen sobre el hombre, puesto que lo desarraigan e inclusive pueden concluir aniquilándolo. La situación peligrosa de una técnica que no sólo nos desvincula del mundo inmediato, con la llamada globalización, sino que se potencia a sí misma sin límites de ninguna especie, se debe a que omitió las condiciones que le atribuía un pensador antiguo, al definirla como «una capacidad productiva, acompañada de razón verdadera». Porque, según he reiterado en otra partes, una técnica sin *logos,* o razón válida, nunca será tecnología. De manera que al revestir sobre sí un potencial que la acrecienta sin trabas, con prescindencia del *logos* o razón propia, concluirá por emular al hombre que la requiere, convirtiéndolo en un instrumento más, sometido a su servicio.

Así que el problema actual, ocasionado por la técnica, no es tan sólo el del trastorno ecológico que produce, sino en carencia de un pensamiento riguroso que le otorgue determinado fundamento, tanto como una finalidad válida que legitime sus acciones. De manera que si el hombre necesitó de la técnica para instalarse y dominar el mundo abierto, a partir de su expulsión de un supuesto paraíso, y si en el mito bíblico terminó convertido en desterrado por pretender el conocimiento, es comprensible que un exiliado, pues padeció el predominio de la violencia sobre las ideas, perciba claramente el desarraigo que la técnica nos brinda con su irrefrenable crecimiento irracional. Sea como fuere, mi teatro se hizo cargo de estos temas desde hace largos años —inclusive, tiempo antes de que hubiese plena conciencia de ellos—, a partir de *La odisea* y *Hay una nube en su futuro,* ambas de 1965. Es más, para que nada le falte a este proceso motivado por la técnica, también llevé a mi teatro su reversión contra el hombre que la inventa y la requiere, anulándolo, para convertirlo al fin en una cosa sin causa, o en un objeto sin objeto —a la manera de los dadaístas— y hasta en un material sujeto a proyectos que se ignoran. Esta deshumanización creciente y degradante quedó representada en obras como *La cosa humana,* 1966, *El inventario,* 1971 y *El material,* del mismo año, llevándola hasta límites posible, o, al menos, aquellos que puede concebir entonces.

Añádase a todo esto un teatro que da reiterada evidencia de la necesidad de volver a empezar, ya sea refiriéndose al mundo y al tiempo en que vivimos —*El destinatario,* 2002—, o a la obra en curso —*Colón a toda costa o el arte de marear,* 1995—, o al régimen de gobierno —*La imagen,* 1975— y aun con respecto a la creación del hombre por las divinidades —*Hay una nube en su futuro*—. Esta necesidad de reiniciar un proceso, posible-

mente guarde cierta semejanza con la del desterrado que ha de rehacer su vida, «renaciéndola» a partir de nada. También me cabe destacar que el conflicto anteriormente mencionado entre el *logos* y el mito, según la condición de éste como creencia compartida —origen de diferentes penas trágicas, entre ellas la del destierro—, figura en mi teatro bajo distintas apariencias, en obras como *Bárbara Fidele, Edipo reina,* 1999, y *Cama rodante abandonada en una plaza pública* (2003). Por último, con la agonía de un hombre, desarrollada en la más completa oscuridad —*Oficio de tinieblas,* 1966— negué las condiciones técnica del teatro, si es que nos atenemos a su significado de «visión», mientras que, contrariamente, *Sobre algunas especies en vías de extinción,* 2003, expuse la aniquilación de la persona y del teatro a consecuencia de los excesos técnicos que actualmente nos acosan.

Con estas consideraciones, someramente expuestas, alusivas al vínculo que cabe establecer entre mis piezas dramáticas y la situación del desterrado, espero haber respondido, siquiera sea escuetamente, a la petición que inicialmente me hicieron, dándome pie para desarrollar el tema aquí tratado. En el supuesto de que algunas de mis piezas mantengan ciertos rasgos debidos al destierro, también conviene reconocer, como creyó, el poeta Ovidio, que la suerte del que se encuentra excluido de un país la comparten las obras que imaginó. En tal sentido, a diferencia de otras naciones que sufrieron el totalitarismo fascista, España nunca tuvo una política coherente, con la que hubiese podido rescatar a la persona y la obra de quienes pueden estimarse, con razón, sus autores. Aquella malversación de inteligencias que produjo el franquismo sólo se ha restañado en proporciones mínimas, a partir, sobre todo, de iniciativas singulares —por únicas y excepcionales—, tal como esta que nos acoge y ampara. De ahí que, en conclusión, deseo reiterar mi gratitud a la **Asociación de Autores de Teatro,** pues me permite regresar en persona y en obra a mi lugar de origen, como demostración fehaciente de que las obras producidas en el destierro nunca fueron las sobras de un país. ■

Escena de *Prohibida la reproducción* de José Ricardo Morales. Sala Palmireno. Dirección: Inma Garín, 1992.