



**VIAJERO ESENCIAL.
JOSÉ RICARDO MORALES Y SU TEATRO DEL EXILIO¹**

Haydée Ahumada Peña



Situados en un tiempo que ya presiente la clausura de la producción literaria del Exilio Republicano Español de 1939, la obra de José Ricardo Morales aparece como una de las más significativas, tanto en su condición de propuesta en un momento de renovación del ejercicio teatral chileno, como en su problemática vinculación con el teatro de la España contemporánea, dada la tensión que impone la realidad del exilio a una escritura que se debate entre ambos anclajes.

José Ricardo Morales es uno de los jóvenes pasajeros del mítico Winnipeg, que parte desde Francia con destino a Chile. Escasamente sobrepasa los veinte años y sólo lleva consigo unos estudios universitarios incompletos, su formación deportiva, su experiencia como dirigente estudiantil y un aprendizaje de la práctica teatral en la Universidad de Valencia, en el grupo teatral El Búho. El muchacho que desembarca en Valparaíso tiene la fortaleza del sobreviviente, defendiendo la República ha hecho la guerra de comienzo a fin, ha escrito un par de piezas, ha sido rescatado por sus padres desde el campo de concentración de Saint-Ciprien y da inicio a un exilio que será condición de vida y de una actividad teatral que pronto retoma y desarrolla, fundamentalmente, en el país que lo acoge.

■ PERTENENCIAS Y DESARRAIGOS

Difícil resulta recuperar, con toda su fuerza y heterogeneidad, el

¹ Este artículo se enmarca en el Proyecto FONDECYT 1000293.

contexto en que se inaugura la obra dramática de Morales. Si pretendemos situarlo en las tendencias que se bosquejan en la escena española anterior a la guerra, debemos apelar a esos esfuerzos renovadores, que marcan su diferencia frente al horizonte rutinario del espectáculo comercial. Una suerte de teatro alternativo, por su compromiso social, su recuperación de los clásicos, su carácter experimental y su vinculación universitaria. La pertenencia de Morales a la F. U. E. y a El Búho lo compromete con estos principios y con el proyecto republicano, al que ambas instituciones apoyan desde su quehacer político y estético, en la opción por un teatro atento a la realidad social y que promueva el desarrollo de los pueblos². Estos son los orígenes de Morales, quien ve en el Búho y en la figura de Max Aub los fundamentos de su obra dramática.

En noviembre del año 1938, mientras cumple una breve estadía en la ciudad de Valencia, a la espera de su traslado al frente del Este, José Ricardo Morales escribe su *Burlilla de Don Berrendo, Doña Caracolines y su amante* (estr.1939), una bagatela para fantoches.³ Nos acercamos al término de la guerra y el dramaturgo debuta con una pieza breve, de factura esencialmente literaria, que lo inscribe, con un gesto casi premonitorio, en la línea de un teatro de textura vanguardista y, dentro de los parámetros vigentes, de alcance minoritario y marginal. Contemplada desde la distancia que impone la amplia producción dramática del autor, la *Burlilla* connota no sólo los rasgos que la distinguen en el contexto de su escritura, sino que anuncia ciertas estrategias que se consolidarán en su obra posterior.

Al escribir un teatro para títeres, Morales convoca una tradición en la que resuenan los nombres paradigmáticos de Valle-Inclán y García Lorca.⁴ De este modo, tradición e innovación confluyen en este acercamiento a lo burlesco, género que le permite la inversión

² Así lo declara el Teatro de la Federación Universitaria de Valencia. Cf. *El Pueblo*, Valencia, 22-IV- 1934.

³ José Ricardo Morales, *Burlilla de Don Berrendo, Doña Caracolines y su amante*, Santiago de Chile, Ed. Universidad de Chile, 1976, pp. 19-27. Las citas corresponden a esta edición.

⁴ La crítica especializada resalta esta vinculación al mencionar *Los cuernos de don Friolera* y *Amor de Don Perlimplín* con *Belisa en su jardín*.

irónica de los valores resguardados por la cultura, a la que se suma el recurso metateatral que atraviesa toda la farsa. La trama de la *Burlilla* recupera el protocolo romántico con sus temas más emblemáticos como el amor, la traición y la venganza, pero su propósito es desarmar esta categoría con una concentración de estrategias dramáticas, entre las que se destacan la parodia y los contrapuntos del lenguaje con un decidido efecto cómico.



José Ricardo Morales en su visita a la RESAD durante el curso 1988-1989.

Es interesante observar que el desarrollo de la obra involucra, en forma contestataria, a cada uno de los factores que intervienen en su propia construcción, desde al autor y los elementos que se relacionan con la puesta en escena, hasta la valoración del espectáculo en las referencias a la crítica y al público. Así, parte del discurso dramático es considerado por el titiritero como “[...] un lenguaje detestable” (p. 24), recibiendo la rápida aclaración de

Don Cristóbal respecto a la exclusiva responsabilidad del autor en este aspecto. Asistimos, entonces, al pleno conflicto “[...] de la realidad exterior con la realidad inventada del arte” (p. 24), tal como lo anuncia el mismo Don Cristóbal, otorgando cabida al juego intertextual que apela al canon de la sensibilidad romántica y de la propuesta modernista, mientras se cuestiona un lenguaje literario ya transformado en estereotipo bajo el impulso de la convención.

Pronto las figuras asumen un protagonismo de alcance insospechado, en el pacto que supone el espectáculo tradicional y ante el vuelco que supuestamente sufre la trama original, un horrorizado personaje exclama: “¡Estás haciendo fracasar una obra para familias decentes! ¿Qué pensará el autor? ¿Qué opinará la crítica? ¿Qué dirán las familias?” (p. 26). De este modo, un movimiento dramático continuo y en permanente alza, entrega a los fantoches el dominio absoluto de la situación y, en el choque de las realidades señaladas, Caracolines comprende que ellos han “rebasado la farsa” (p. 27). En este sentido, al clausurarse la representación, las figuras se han constituido en su propia obra.⁵

Aparentemente ajena al clima bélico, la *Burlilla* significa una toma de posición en el debate estético e ideológico que se lleva a cabo en la España de su tiempo. Sabemos que fue representada por el grupo de titiriteros del Búho, en lo que debió corresponder a una de esas acciones de arte que se realizaban dentro de la emergencia del año 1939. Un poco después, tras la derrota republicana y entre los avatares del cruce de la frontera francesa y la partida a Chile, el texto apareció entre los papeles que Morales traía en su maleta y ese hecho, en alguna medida excepcional, es el que permite publicarla tardíamente, aparte de recuperarla como el núcleo fundacional de su obra dramática.

En estas circunstancias, la crítica especializada sólo puede valorar la *Burlilla* con una mirada retrospectiva y siempre conectada a la escritura que José Ricardo Morales realiza en el exilio. Los juicios críticos coinciden en resaltar la vinculación del

⁵ Un análisis más detenido de la *Burlilla* y *El embustero* se encuentra en Haydée Ahumada Peña, “José Ricardo Morales, un escritor a la intemperie” en *Signos*, vol XXXIII, N.º 48, Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Católica de Valparaíso, Chile, pp. 3-12.

joven dramaturgo con el Búho, así como tienden a reconocer algunos antecedentes en la tradición guiñolesca. Respecto al texto dramático, se alude a la confrontación de las realidades, el tono irónico y los diversos niveles que ofrece su estructura⁶. De este modo, la *Burlilla de Don Berrendo, Doña Caracolines y su amante*, escrita y representada en España, se convierte en la obra que inaugura y simultáneamente clausura la producción dramática que José Ricardo Morales realiza en su país. Más allá de las marcas del contexto en que surge, la pieza perfila una concepción del fenómeno teatral y unas características singulares, en un proyecto dramático que pertenece tanto al país que se abandona, como a ese pasado ligado a él.

■ LA INCERTIDUMBRE ES MI ÚNICA CERTEZA

La década de los cuarenta encuentra a Morales viviendo sus primeros tiempos de exilio. Al reflexionar sobre las motivaciones de aquel momento crucial, el dramaturgo advierte la necesidad de establecerse: “Y para fijarse o arraigar en este mundo, había que comenzar fijándose en qué era, llevándole nuestra atención y aportándole a la par, aquello que con nosotros provenía”.⁷ El potencial más certero del joven exiliado radica en su talento dramático y en su práctica inicial y reciente en este quehacer. Y en estos años duros, el teatro será también el vínculo para integrarse y aportar a la sociedad que lo recibe.

Es probable que el panorama teatral que ofrece Chile, en la época, no debió resultarle tan diferente al español, en sus contrastes más gruesos y guardando las distancias necesarias entre los procesos que por entonces se viven en Europa y América. De partida, la preeminencia en el espectáculo correspondía también a un teatro comercial, con una cartelera inestable, orientada a la entretención de un público masivo y nada exigente en el aspecto estético como en el trabajo técnico. Pero, en los fenómenos culturales que se gestan durante los

⁶ Al respecto se puede revisar Mariano de Paco, “José Ricardo Morales desde su teatro inicial”, en *José Ricardo Morales. Un dramaturgo del destierro. Creación dramática y pensamiento crítico*, *Anthropos* n.º133, junio 1992, pp. 45- 46; Elena Castedo “Un dramaturgo que valora la palabra: José Ricardo Morales” en *Anthropos* n.º 133, pp. 47- 48.

⁷ José Ricardo Morales, *Autobiograma*, en *Teatro Inicial*, pp. 9-8. Cit. p. 11.

años 30, surge una polémica en torno al espectáculo teatral, que estatuye un gesto disidente y se convierte en un claro indicio de los esfuerzos que se desarrollan como propuestas dramáticas alternativas y heterogéneas, entre las que se incluyen las de algunos autores nacionales como Armando Moock, Antonio Arellano Marín y Vicente Huidobro, las que se unen a las tentativas que provienen desde los ámbitos universitarios y que se concretan en distintas acciones que llevan a cabo grupos de estudiantes, como El Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (CADIP), de la Universidad de Chile. Este ambiente propicio recibe, además, el incentivo de la puesta en escena que ofrecen algunas compañías extranjeras, como la de Margarita Xirgu, que impacta al público por su nivel y rigor profesional.

Las fechas permiten perfilar parte del movimiento que confluye en el surgimiento del teatro universitario chileno. Así, en 1934 el CADIP realiza su estreno fundacional, el año 1937 regresa Margarita Xirgu y su compañía, con un amplio repertorio que reúne obras de García Lorca, Casona, Benavente y Marquina. En 1939 Pedro de la Barra, presencia fundamental en los sucesos que tocan al desarrollo dramático del tiempo, publica *La Feria*⁸ y declara su concepción del teatro como un acto de protagonismo colectivo, mientras enfatiza la necesidad del relevo generacional. En enero de 1940 el CADIP estrena *El deseo de casarse* y *Los habladores*, mientras el 22 de junio de 1941 se funda el Teatro Experimental con un programa en el que se encuentra *Ligazón*, dirigida por José Ricardo Morales y *La guarda cuidadosa*, bajo la dirección de Pedro de la Barra.

Morales ha manifestado, en diversas ocasiones, su participación fundacional en una práctica que cambia definitivamente el rumbo del teatro chileno contemporáneo. Compromiso que le atañe en cuanto transmite la experiencia alcanzada con El Búho y en su condición de Director Artístico y Asesor Literario del elenco. Así, con plena conciencia del rol cumplido establece: “[...] la auténtica originalidad del Teatro Experimental estribó [...] en su doble origen: el de los conatos previos, intentados por el grupo de estudiantes que encabezó de la Barra, más el referido estímulo de un teatro

⁸ Pedro de la Barra, *La Feria*, Santiago de Chile, Ediciones Yunque, 1939.

hecho y derecho –El Búho; de la Universidad de Valencia – que aportó los fundamentos del espectáculo inicial, desde la disposición escénica hasta la música de las obras”.⁹

El tema ha recibido la atención de la crítica especializada desde diversas perspectivas. Para Grínor Rojo, los jóvenes del Teatro Experimental sólo reconstituyen y especialmente actualizan en lo técnico, el teatro chileno moderno. A la vez que éste se transforma en el modelo dominante desde su irrupción, en los cuarenta, durante la siguiente década en que se impone y hasta su clausura en 1973.¹⁰ Teodosio Fernández califica como imprecisos los intentos de renovación asociados al CADIP y le parecen más definitorias las figuras de Margarita Xirgu y José Ricardo Morales, para el momento que revisamos.¹¹ Una opinión semejante sustenta Mario Cánepa Guzmán, al señalar que el elenco recibió la ayuda de Morales y apela a las sugerentes críticas de Antonio Romera, como un valioso aporte a su formación.¹²

En definitiva, los años cuarenta significan la presencia de Morales en la coyuntura dramática chilena, que se bosqueja en su participación innegable en la fundación del Teatro Experimental, la continuidad de su tarea creadora con *El embustero en su enredo* (estr.1944) y el trabajo teatral que inicia junto a Margarita Xirgu, quien le estrena en Chile y otros países latinoamericanos, *El Embustero* y la adaptación teatral de *La Celestina* (estr.1949).

El año 1941 resulta clave al resituar la obra del dramaturgo en el contexto de un exilio que, aparte de sus derogaciones formales, se mantiene hasta hoy, cuando aquel que se definía como “in-firme” al ser despojado de la tierra que lo sostenía, ha hecho una obra y con ella toda una vida en el país de acogida. En este sentido, el teatro de José Ricardo Morales es, a cabalidad, un teatro signado por el exilio al estar dotado de esa

⁹ *Autobiograma*, en *Teatro Inicia*, cit. pp. 12-13.

¹⁰ Grínor Rojo, *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*, Madrid, Ediciones Michay, 1985.

¹¹ Teodosio Fernández, “José Ricardo Morales frente al teatro chileno”, en *Anthropos*, n.º 133, pp. 49-52.

¹² Mario Cánepa Guzmán, *Historia de los teatros universitarios*, Santiago de Chile, Ediciones Mauro, 1995.

doble pertenencia que ilumina su escritura¹³. Por ello, *El embustero en su enredo* se convierte en un anclaje, que permite fijar tanto la continuidad como la variación en este proyecto dramático.

■ CELEBRAD MI DESCONCIERTO

El embustero,¹⁴ es una farsa en cuatro actos que mantiene, por una parte, una evidente resonancia española y una cercanía con la *Burlilla*, respecto al enfrentamiento de las realidades y a la voluntad que ejercen los personajes para crear y legitimar aquella realidad en la que se reconocen y “son”. Comparten, además, el registro vanguardista que aquí comparece en la mezcla de personajes y figuras de la pantomima, así como en la incorporación de las risas del público real como parte de la trama, pero difieren radicalmente en el sentimiento de extrañeza que los personajes expresan ante el mundo y en la potencialidad que se descubre en el lenguaje, para poner de manifiesto el sinsentido y la incomunicación. Esta es la trágica novedad que comporta *El Embustero*, la absoluta incerteza en la que se habita. Desde el trazo inaugural de *La Burlilla*, con unas figuras afianzadas en una realidad que logra superar al titiritero y al propio autor, el protagonista de *El Embustero* confiesa su soledad y desconcierto abisal.

Con *El embustero en su enredo* la producción de Morales en el exilio entra en un proceso de consolidación, en la medida que esta obra es estrenada por Margarita Xirgu, cumpliendo así el ciclo que va desde la escritura al espectáculo teatral. En coherencia con este impulso, el dramaturgo pareciera iniciar una serie de búsquedas que se concretan parcialmente en su trilogía *La vida imposible*, compuesta por *De puertas adentro*, *Pequeñas causas* y *A ojos cerrados*, escritas entre 1944 y 1947.

En cuanto a la evolución que se contempla en esta escritura, podemos destacar la contemporaneidad de las situaciones

¹³ Iluminadores y anticipatorios son los estudios que Ricardo Doménech ha dedicado al teatro que Morales escribe en el exilio. Cf. “Aproximación al teatro del exilio” en J. L. Abellán (ed.), *El Exilio Español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 185-246.

¹⁴ José Ricardo Morales, *El embustero en su enredo*, en *Teatro Inicial*, pp. 29-77. Cito por esta edición.

dramáticas que se ofrecen en las tramas, así como un conflicto que siempre se origina en la convivencia cotidiana. Las obras reseñadas revelan la fragilidad humana en el desajuste que opera entre el deseo y la voluntad, con unos efectos siempre devastadores para los personajes. Por otra parte, se produce una suerte de condensación espacial, puesto que los personajes permanecen en el interior de sus casas o en una habitación determinada y son estos espacios de la intimidad, los sitios donde se devela el sujeto. El trabajo en torno al lenguaje demuestra un énfasis mayor, al desarrollar nuevas estrategias que evidencian la disfuncionalidad del discurso, con parlamentos que aíslan a los personajes en su incoherencia o en la imposibilidad de comunicarse con el otro. Es preciso destacar que Morales se esfuerza por alcanzar cierta complicitad lingüística con un público que no es el suyo y, si bien en los textos persiste un imaginario español, que mantiene el uso del vosotros, cuenta el dinero en pesetas y suele recurrir a giros idiomáticos hispanos, no se puede negar el mayor dominio que ahora ostenta el dramaturgo, mientras avanza en la apertura del registro discursivo.

■ EL ESTAR SOLO ES ILUSIÓN O DESGRACIA

Bárbara Fidele (ed.1952)¹⁵ marca un mayor desafío constructivo en el ejercicio dramático, pues se dispone como un retablo de seis cuadros, que se despliega como una obertura musical, cuenta con la intervención de una treintena de personajes y su conflicto radica en lo que el autor denomina “un caso de conciencia”. El texto dramático reconstruye una aldea hundida en las postrimerías de la Edad Media, con un puñado de seres temerosos y desesperados, que han contemplado el tránsito de la Guerra Santa, la Inquisición y la Peste Negra. Sobre este fondo se contrastan dos concepciones de la fe, así como dos proyectos vitales, encarnados en Isabel Doria y Bárbara Fidele.

Isabel pierde a su esposo en el combate por la cristiandad, pero jamás se resigna y sólo aminora su angustia concentrándose en la crianza de su hija Celia, a quien educa en la devoción y la esperanza. Sin embargo, esos valores terminan por separarlas, al

¹⁵ José Ricardo Morales, *Bárbara Fidele*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1952. Cito por esta edición.

optar Celia por la vía de la santidad, mientras su madre cuestiona una fe que le arrebató a aquellos que ama. Bárbara Fidele, en cambio, traspasa a Lorenzo su vehemencia. Es una mujer que asume los principios de la religión en forma tan extrema como inflexible y yendo tras la verdad, no hará más que destruir a los que pretende salvar. En esta obra, Morales acierta en la presentación del Santo Oficio como una maquinaria del poder eclesiástico, destinada a volver dóciles a los fieles y donde la delación, la tortura y el terror se ordenan como un discurso culpabilizador. Destacable nos parece, también, la incorporación de la Danza Macabra, con el ritmo desenfrenado de la aniquilación final a través de la peste.

Desde nuestro análisis, *Bárbara Fidele* se singulariza por la construcción de un personaje especialmente significativo en una escritura del destierro, al que denominamos “el viajero esencial”. A este tipo responde Lorenzo, quien abandona la aldea impelido por su ansia y parte hacia un mundo incierto. En el episodio de la despedida, su madre vaticina el dolor que le impondrá el exilio, condensado en las preguntas que habrá de formularse ante un improbable regreso. “¿Quién seré yo, la que aguarde? ¿Quién serás tú, el que regrese?” (p. 80). Premunido de un simple zurrón, una maleta casi vacía o un carro portamaletas, el viajero esencial va provisto de unos pocos objetos entrañables, en los que cifra una memoria siempre desgarrada por la ausencia.

El *Juego de la verdad*¹⁶ (escrit.1952), bosqueja otro lineamiento en la búsqueda dramática que Morales lleva a cabo. Ha transcurrido más de una década desde su arribo a Chile y recién se plantea la representación de la sociedad en la que habita. La mirada se fija en un grupo determinado, pero no para ofrecernos un retrato de simple filiación realista, por el contrario, el dramaturgo tensiona este vínculo al postular la simultaneidad entre el hecho dramático y la escritura, como quien participa en un espectáculo y a la vez lo describe, recurso metateatral que facilita un cierto distanciamiento crítico. Asistimos a una reunión de carácter social, en una casa de campo, donde los invitados se entretienen y se enfrentan en juegos seudointelectuales, que

¹⁶ José Ricardo Morales, *El juego de la verdad*, en *Teatro Inicial*, pp. 127-165.

suelen develar esas zonas oscuras, generalmente ocultas en el trato habitual. Tras el juego no hay vencedores, sólo víctimas y la imagen descarnada de una burguesía decadente.

El auspicioso debut de Morales, representado por la Xirgu en sitios importantes del circuito teatral latinoamericano, comienza a declinar por diversas dificultades que le tocan directa o indirectamente y el autor cierra este momento con un largo silencio.

■ NUESTRO DEBER ES LA DESCONFIANZA

En los años sesenta el dramaturgo retoma la escritura y publica *Teatro de una pieza*¹⁷ (ed. 1965), compuesto por *La odisea*, *La grieta*, *Prohibida la reproducción*, *La teoría y el método*, *El Canal de La Mancha* y *La adaptación al medio*. Nuevas preocupaciones invaden la textualidad de Morales, donde la reflexión sobre los mecanismos para ejercer el dominio y la sujeción adquieren prioridad.

Si intentamos establecer un contraste con la producción anterior, surgen algunos rasgos que caracterizan este momento, así tenemos la configuración del espacio en dos formas y relaciones fundamentales, una que erige como sitios de clausura y confinamiento de los personajes aquellos lugares demarcados socialmente para el transcurso de la vida cotidiana, como la casa, la taberna o una biblioteca. Mientras, en otro ámbito, se proyectan los espacios abiertos de una exterioridad que resulta hostil. Los personajes evidencian un desplazamiento de sus identidades, situación que a veces se asocia a figuras que no se reconocen o que pueden ser suplantadas. Así, las señales del discurso dramático anuncian la aniquilación tanto de las conductas, como de los sentimientos representativos de la condición humana.

*La grieta*¹⁸ surge, en este conjunto, como el drama que actualiza el tema del poder y la destrucción de la memoria, los recursos del dominio exigen la pérdida de todos los recuerdos, especialmente de aquellos que se valoran como señas de identidad. La descripción que hace Roldán de la grieta como una "herida" provocada en forma artera y sin razón alguna, guarda

¹⁷ José Ricardo Morales, *Teatro de una pieza*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1965.

¹⁸ José Ricardo Morales, *La Grieta en Teatro de una pieza*, pp. 29-66. Cito por esta edición.

relación con esa humanidad que se le escapa trágicamente: “Quedó una grieta abierta por donde yo me iba y el mundo se me iba” (p. 51). Estamos frente a otro viajero que porta los fragmentos de su pasado, un mundo que sólo se recupera a través del sueño o de la lectura del viejo libro que siempre lleva consigo.

Ejercitados en la desconfianza y en la obediencia a la Organización, Piero y Roldán se disponen a cumplir la misión y en resguardo de ese objetivo, Roldán ofrenda los últimos vestigios de un destino personal. En una escena de profunda belleza e intensidad, ofrece su cabeza para que Piero extraiga los objetos que todavía lo atan a la amistad infantil, al amor adolescente y a la nostalgia del padre. Así, desgarradoramente vacío y solo, el viajero esencial se estatuye en un símbolo de la existencia contemporánea.

En *La odisea*¹⁹ encontramos otra versión del mito, con unos protagonistas que ven arrasada su intimidad por la fuerza de una modernización tan excesiva como irracional. Pedro, el navegante mítico, es entregado al tráfago de la ciudad en expansión, hasta hacer imposible su regreso al hogar. En este sentido, la pieza aporta otro rasgo del viajero esencial, su precariedad ante la institucionalidad y el orden establecido.

Bajo el título común *No son farsas*,²⁰ José Ricardo Morales publica en 1974 cinco piezas: *Orfeo y el desodorante o El último viaje a los infiernos*, *La cosa humana*, *El inventario*, *El material* y *No hay que perder la cabeza o Las preocupaciones del doctor Guillotín*. Nos enfrentamos a una nueva modulación de esta escritura dramática, que ya se consigna en esa suerte de título y advertencia, porque no son farsas, dado que la naturaleza de la materia dramática ha variado y, con ella, el teatro de Morales avanza hacia la revelación del ser humano aniquilado por el mundo, situación que, lejos de la farsa, sólo puede adquirir la forma de un “dramático anuncio” (p. 13). Las piezas aquí reunidas trazan el perfil de una humanidad que, mediada por la publicidad y la propaganda, consume objetos e ideologías, mientras un delirante exceso técnico amenaza con reducir a las personas a su

¹⁹ José Ricardo Morales, *La odisea en Teatro de una pieza*, pp. 9-27.

²⁰ José Ricardo Morales, *No son farsas*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1974. Las citas refieren a esta edición.

más extrema materialidad.

En el conjunto que revisamos, *Orfeo y el desodorante*²¹ (estr. 1975) resulta una obra especialmente significativa. En primer término, porque inaugura este nuevo momento dramático y, luego, porque es estrenada por el Teatro Nacional de Chile. Indudablemente, es un estreno cargado de resonancias vitales y afectivas para el autor, estamos a treinta y cuatro años de la puesta en escena del *Embustero en su enredo* y, exceptuando las representaciones de su adaptación de *La Celestina*, la pieza marca el reencuentro de Morales con el público. Además, el Teatro Nacional es heredero de esa labor fundacional realizada con el Teatro Experimental y, finalmente, José Ricardo Morales aparece incluido en este repertorio en su condición de dramaturgo chileno.

La crítica recepciona el Orfeo y valora la trayectoria dramática del autor. También se problematiza el lugar que se le asigna a Morales en nuestro teatro, así como el conocimiento de su creación, restringido a un público entendido, minoritario y fiel, circunstancia que puede responder a la vocación rutinaria del medio teatral y a su falta de atrevimiento para asumir los desafíos de una dramaturgia innovadora.

Los comentarios relativos al estreno asumen dos posturas divergentes. Una que cuestiona los logros de esta representación, con una producción y puesta en escena que resulta hermética, poco teatral y elitista, donde prima un criterio estático, que privilegia los parlamentos sobre la progresión del accionar dramático, dualidad que en cierta medida legitima la interrogante crítica respecto al nivel de teatralidad que ofrece la obra. Desde otra perspectiva, se celebra el ritmo vertiginoso que el Director imprime al espectáculo, logrando reforzar la intención del autor, aparte de valorar esta exploración hacia un teatro alternativo en la que se compromete el elenco del Teatro Nacional. Juicios que permiten indagar en el aparente desencuentro que ha sostenido el Teatro de Morales con el público chileno.²²

²¹ José Ricardo Morales, *Orfeo y el desodorante*, en *No son farsas*, pp. 13-78. Cito por esta edición.

²² Cf. Hernán del Solar, "José Ricardo Morales: No son farsas". *El Mercurio de Santiago*, 7.07.1974. Cit. p. 5. Yolanda Montecinos, "La obra Orfeo y el desodorante". *Las últimas noticias*, Santiago de Chile, 8.10.1975. p. 20, entre otros.

El texto se define como un Artículo de consumo dramático, que se dispone en tres actos. La obra cuenta con nueve personajes, tres que representan un solo papel, como Orfeo, el Guardia y el Doctor Marcus, mientras el resto asume dos o tres roles a la vez. De este modo, los personajes se suman al propósito de ofrecer una realidad cambiante, donde las nociones de lo uno y lo otro; verdadero y falso; arriba y abajo; cerca y lejos, resultan relativas y ambivalentes. El discurso acotacional suele ser breve, conciso, reseñando las indicaciones más generales para el desarrollo de los ambientes y el movimiento de los actores, si bien algunos aspectos se pueden colegir de la lectura del texto. Los espacios por los que circulan los personajes sólo se nominan: Despacho del Gerente, Una agencia de viajes, Tienda de discos, dejando amplia libertad para imaginarlos y habitarlos, mientras una pantalla de proyecciones opera como fondo unitario de todos los sitios representados. De este modo, el tratamiento acotacional sólo perfila, sugiere, permite el despliegue creativo del Director de Escena y, al mismo tiempo refuerza la condición de un “teatro de la palabra”, como rasgo caracterizador de la obra de Morales.

El argumento rescata y actualiza el mito, Orfeo es un cantante de rock que va tras Eurídice, la modelo perfecta, quien desaparece en pleno lanzamiento de un desodorante y a causa de él, puesto que se volatiliza. Sin embargo, Orfeo no precisa descender para llegar al Infierno, en pleno siglo XX sólo requiere los servicios de una Agencia de viajes que lo llevará, en un recorrido irónicamente turístico, a la fábrica infernal de la tierra.

La publicidad y su delirante incitación al consumo, es uno de los ejes que centran el drama, porque nada escapa al ejercicio publicitario, que toca al comercio, la industria, la ciencia y el arte. Tal como lo declara El Agente “Nuestra empresa hace subir todos los cuadros al cuadrado de su valor, cualquiera sea el pintor. Y aún más, hemos logrado que un dramaturgo, con dos obras escritas, lleve estrenadas nueve.”(p. 23). Otro anclaje de sentido se constituye en la propaganda, como una producción de seres humanos ideologizados para satisfacer los requerimientos de los diversos poderes, hombres como simples contenedores de convicciones, buena o mala conciencia y fanatismos varios. De este modo, publicidad y propaganda vertebran las sociedades, en

una visión bastante oscura del desarrollo, que pasa por la masificación, la carencia de libertad, la manipulación y el control, como caracteres decidores del presente, donde el ejercicio de los poderes se dispone para la sujeción y el dominio de los seres, en una versión totalmente contemporánea del infierno.

El lenguaje vuelve a ser un elemento central en este trabajo. Por una parte, hay un juego en torno al sentido y el desencuentro en las relaciones lógicas que se establecen a través de las palabras. Otro recurso corresponde a la exposición de las fórmulas lingüísticas establecidas, haciendo evidente su reducción a simples significantes, para elaborar luego una serie de combinaciones que resignifican irónicamente los mismos términos, tal como se advierte en la descripción de Eurídice: “[...] Modelo de las modelos, modelo sobre las que se modelaban todas las modelos, fue, desde niña, una niña modelo[...] Con el tiempo pasó de ser una joven modelo a una modelo joven, cada día más joven y nada desdeñable, y cada día más modelo”(p. 61).

La metateatralidad se mantiene en la propuesta dramática de Morales y se vuelve explícita en episodios como el del Infierno, donde El Encargado evalúa la actuación de los otros personajes, señalando que en sus roles han estado deplorables y que no pueden justificarse confesando que improvisaron sus papeles, debido a la falta de tiempo. Y frente a la versión del mito que representan, los personajes desarman todo suspenso relativo al desenlace de la trama, propósito que se expresa en la voz del Doctor Marcus: “No cabe duda alguna. Ya conocen el mito. Aquí no haremos sino confirmarlo” (p. 67). Parlamento que vuelve sobre los pliegues de la metateatralidad en los niveles emplazados en el drama y sobre la versión que se entrega al público. Asistimos, entonces, a la ruptura de las expectativas del espectador, como otro rasgo que singulariza la obra de Morales.

Siguiendo las variaciones que impone el exilio en esta escritura dramática, la figura de Orfeo alcanza el estatuto de un personaje paradigmático, en su condición de viajero sufriente, que se interna en el mundo desconocido, desprovisto de documentos y bienes personales, siempre exigido a dar cuenta de sí y con la memoria a cuestas, como única marca de identidad:

LA SEÑORITA: [...] ¿Se encuentra desterrado? ¿Cambió de nacionalidad?

ORFEO: Igual que muchos.

LA SEÑORITA: La nacionalidad puede cambiarse; el nacimiento no.
¿De dónde viene?

ORFEO: De muy lejos. (p. 32)

La maleta de Orfeo es otro signo de este peregrinar inherente al exilio. Ella guarda las pertenencias esenciales del sujeto, el pasado y su memoria, escritas en las cartas destinadas a Eurídice. Las fechas activan los recuerdos y la memoria se despliega en el tiempo, son las fechas que lo amarran a un pasado preterido, exigiéndole el regreso. Este hombre en permanente y angustioso tránsito, apenas provisto de una maleta donde se atesoran los jirones de su intimidad, desorientado y perdido en un sitio siempre ajeno, continúa la serie del viajero esencial, figura y motivo recurrente en este discurso dramático.

La obra de José Ricardo Morales avanza en su extrañamiento hasta *Las Españoladas*²³ (ed.1987), donde la mirada contempla al país de origen desde la extranjería, es el saber acumulado en el exilio, el tránsito desde la añoranza a la ironía, que permite retratar con distancia crítica aquello que conoce bien, porque sigue perteneciéndole.

Las Españoladas se ubican en lo que podemos considerar la etapa más reciente de esta producción dramática. La presentación de las dos primeras piezas *Ardor con ardor se apaga* y *El torero por las astas*, ofrece a Morales el espacio necesario para replantear la percepción que tiene, a fines de los ochenta, acerca de su propia obra. Interesante resulta la concepción del escritor como creador de un mundo textual en el que se proyectan, tamizadas con el distanciamiento reflexivo y el propósito estético, las vivencias personales más significativas, que hacen de la obra un objeto diferenciado y reconocible. En el caso de José Ricardo Morales, la singularidad de sus piezas radica en el exilio, que posibilita una nueva mirada y otra forma de conocimiento. Es el desprendimiento forzoso de su país el que lo impulsa a contemplar España desde la distancia y la extrañeza, bases sobre las que se fundan sus *Españoladas*, esas exageraciones que otorgan al ser hispánico una deformación grotesca, difícil de

²³ José Ricardo Morales, *Españoladas*, Madrid, Fundamentos, 1987.

comprender sin la lejanía que procura su reconocimiento en plena conciencia. Cercana al esperpento, la *Españolada* que plantea el dramaturgo complementa la percepción desde lo interno, ya propuesta por Valle-Inclán, con la visión distante que rescata otros elementos que configuran la identidad española, como la intolerancia, la censura, la inquisición y el destierro.

Nos detendremos en *Ardor con ardor se apaga*,²⁴ española en tres actos, que escenifica la visita nocturna de don Juan a su autor, Tirso, quien vive una suerte de exilio interior en el convento mercedario de Trujillo, el 8 de agosto de 1626. El texto nos ofrece un discurso acotacional que bosqueja espacios y movilidad escénica, sugiriendo más que imponiendo y, como suele caracterizar esta obra, dejando espacio a la labor del Director para imaginar el espectáculo. Así, la pieza considera la participación de quince personajes, que pueden ser asumidos por tres actrices y cinco actores, los espacios comparecen con sus nombres: celda de Tirso en Trujillo, casa de don Gonzalo y el jardín del acto tercero, donde la acotación se amplía a la descripción de las estatuas.

La trama pone en juego la metateatralidad, en lo que apreciamos el esfuerzo más logrado del autor, porque asistimos a la visita que Don Juan, hace a Tirso, mientras se despliega la representación de *Ardor con Ardor se apaga* en el corral de Trujillo y simultáneamente, en la obra que contemplamos. Estamos ante la versión de Don Juan, propuesta por su protagonista, gesto que permite la disidencia del personaje frente al mito que lo constituye, en un continuo contraste textual con *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, unido a la discusión teórica sobre los más diversos elementos de la pieza y del espectáculo, que se mantiene a lo largo del discurso. Por otra parte, la española explicita la condición desterrada de Tirso, como una proyección del exilio y, especialmente, del exilio republicano de 1939.

En lo que respecta al trabajo en torno al lenguaje, observamos el mantenimiento de las fórmulas lingüísticas vaciadas de su significado y, por lo tanto, reveladas en su reducción a significantes, que se resignifican con una lógica cargada de sentido irónico. También opera como un recurso el razonamiento

²⁴ José Ricardo Morales, *Ardor con ardor se apaga*, en *Españoladas*, pp. 13-66. Cito por esta edición.

llevado al extremo, donde se exponen sus aristas absurdas con un decidido efecto cómico. Por otra parte, se recurre a la gestualidad, como referencia a la censura que impone la Inquisición, especialmente en el tema de los moriscos.

El aspecto más desarrollado por Morales en esta obra corresponde a la metateatralidad, que rompe los estatutos establecidos en el pacto de la representación y los lleva a su máxima tensión, al hacer evidente la condición constructiva y ficcional de la propia pieza dramática. Las estrategias que elabora el autor se relacionan con distintos elementos del discurso y del espectáculo. En esta línea, contemplamos un Don Juan que no se reconoce en el mito establecido por Tirso de Molina y que se dispone a escribir, con la ayuda de Tirso, una versión más cercana a su verdad. Esta obra lleva el mismo título que la de José Ricardo Morales, pero se ubica dentro de la primera, con una indicación temporal y espacial: "A esta hora, en el corral de comedias, representan una obra titulada *Ardor con ardor se apaga*" (p. 53). Pero el mito sufre una variación esencial, determinada por la condición racial del protagonista, que en esta nueva versión es un morisco, principio que desarma el propósito moralizador que asume el texto de Tirso, leído desde una cultura que se reconoce en los valores cristianos. Los efectos de este cambio tocan a la legitimidad que alcanzan ahora las acciones del protagonista y llegan al desenlace, invirtiendo el final con un Don Juan que no baja al infierno cristiano y que, por el contrario, asciende al cielo musulmán, en lo que viene a ser una nueva burla del Burlador.

Las relaciones entre los personajes resultan bastante complejas, porque Tirso de Molina se convierte en personaje de esta nueva versión. Con ello, Tirso es creador de Don Juan, en el mito original y Don Juan es creador de Tirso, en la obra que escribe. Ambos, en su estatuto de personajes, pueden anunciar el destino del otro y, así como Don Juan denuncia la españolada del destierro, junto a otras más; Tirso señala el fin del donjuanismo en una sociedad que asume la libertad sexual y en la que Don Juan será una figura caduca. A su vez, los parlamentos de las hijas de Don Gonzalo, Doña Ana, Doña Isabel y Doña Elvira, ofrecen una doble lectura que aparece mediada por la ironía, y que subvierte la

tipología canónica de la dama cristiana y los valores que se le asignan.

Las alusiones intertextuales son recurrentes y aparte del *Burlador de Sevilla*, incorporan al Don Juan de Mozart. Esta intertextualidad pone de manifiesto el gesto metateatral, reforzado por personajes que comentan la obra de Tirso, que se reconocen y preguntan si la han visto representada, personajes que hablan de otras obras y de otros personajes de Tirso, una figura mítica que se inicia como dramaturgo con el apoyo de su autor, discusiones acerca de la veracidad de algunas figuras, contraste de propuestas teóricas acerca de la construcción de los personajes, la funcionalidad de algunos ambientes, las concepciones del drama, hasta las indicaciones que alcanzan al espectáculo, como cuando Don Juan se pregunta si Tirso pretende abaratar los costos de la producción al encarnar dos papeles en la nueva versión o si busca transformar una escena en un retorno perpetuo, hasta impartir órdenes para que se apaguen las luces del escenario.

En esta obra, el exilio tiene una presencia explícita al aparecer como una españolada constante en la historia de los reinos establecidos en la Península, luego del Imperio y finalmente del país, para convertirse en esa deformación grotesca que constituye una marca de identidad. No es casual que Tirso se muestre como un escritor sometido a una suerte de exilio interior, condenado a la censura, la pérdida de su público y negado a la fama por el olvido de sus coetáneos, porque su situación resulta paradigmática como una proyección de todo exilio y, en particular, del Exilio Republicano de 1939. Tras su figura se puede develar la trágica nómina de exiliados ilustres, indicada en el texto, a la que el lector puede sumar el nombre de José Ricardo Morales.

En sus últimas creaciones, el autor indaga en torno a los conceptos de destino y azar, como categorías operantes en la comprensión del devenir humano. Tal preocupación resulta coherente con su regreso al mito, que se cumple en *Edipo Reina*²⁵

²⁵ José Ricardo Morales, *Edipo reina o La planificación en Teatro*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, pp. 87-122. Cito por esta edición. El prólogo de Eduardo Godoy es un aporte a la valoración crítica de esta obra.

(ed. 2000) y *El destinatario* (ed.2002).²⁶

En el *Edipo* se confrontan el destino y la planificación, en una versión que retoma el asesinato de Layo y se clausura con la aclamación del nuevo rey. La escenografía representa un paisaje abrupto y un tanto desolado, por el que se desplaza Carpi, empujando un carro de aeropuerto con sus objetos esenciales. Estamos ante un mundo incierto, donde todo puede ser real o imaginario y los personajes están sometidos a una suerte de temporalidad detenida, porque el pasado y el porvenir “[...] son un presente que existe de una vez y para siempre” (p. 96). La continua referencia al mito original activa la relación intertextual entre la fuente y la versión que observamos, gesto que hace comparecer los anclajes fundacionales de la tragedia, cuando el joven Carpi da muerte a Venturino, el Rey de los Supermercados.

En la Segunda Parte se revelan las estrategias que los poderes estatuidos llevan a cabo para obtener el dominio en la reconstitución del Reino de Tebas, propósito que se pone en cuestión con la profecía de Tiresias, que logra vincular la imagen triunfal de Edipo al destino aciago que le aguarda. Reconocemos en Carpi al viajero esencial, otra vez la fragilidad de la memoria en los objetos que la relatan: una fotografía fechada en 1915, un traje mariner, la copa deportiva, partituras, cartas, el uniforme militar desgarrado en el hombro con la huella de la herida, el pasaporte y la carta de embarque, todo reunido como la entrañable síntesis de una vida.²⁷

El destinatario confirma la vocación mítica del dramaturgo, así como su esfuerzo por desentrañar el sentido que los mitos nos ofrecen para alcanzar la comprensión del tiempo que habitamos. La acción se concentra en la azotea de una clínica geriátrica, lugar en el que se lleva a cabo un espectáculo cultural y donde tres mujeres deciden encarnar a las Parcas, activando el gesto metateatral que cruza la producción de Morales de comienzo a fin. Nuevamente se reiteran los comentarios y alusiones a los distintos factores que intervienen en el espectáculo teatral, desde el tratamiento de la intriga y el efecto del suspenso, hasta la impropiedad de ciertos

²⁶ José R. Morales, *El destinatario* en *Teatro Mítico*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 2002, pp. 197-236.

²⁷ Estos objetos se connotan con aspectos biográficos del autor.

juicios críticos .

La función de las Parcas es otorgar el destino particular de los individuos y, en esa medida, son responsables de la historia construida por la humanidad, siguiendo inexorablemente sus designios. A su vez, el objetivo de la puesta en escena en la azotea, corresponde al deseo de mostrar la producción del destino como acumulación de detalles azarosos, con efectos imprevistos, como el contagio epidémico que salta de un continente a otro, a lo largo del siglo XV, y que hace efectiva la globalización natural del planeta. De este modo, *El destinatario* recupera la evolución humana, en una relación que consigna el presente como una consecuencia ya prevista en el accionar de la Parcas y lo que procede, en la clausura de la obra, es el cambio del régimen que gobierna la existencia, optando ahora por el azar, ejercido con la complicidad de todos los seres.

Estamos en un teatro de plena madurez, José Ricardo Morales mantiene el impulso de una creación de vanguardia que parte en España y se afianza en Chile, para convertirse en una figura clave de ese Teatro del Exilio Republicano de 1939, que anuncia desde nuestro país su absoluta vigencia y nosotros, chilenos y españoles, mantenemos la deuda en la valoración de su aporte.