

práctica de una escritura indagatoria, de una escritura que estaría basada en el principio cuántico llamado *principio de incertidumbre*, en que el texto es una práctica autorreveladora. El autor no sabe completamente lo que quiere decir, no parte de una idea preconcebida, a veces no parte ni siquiera de una estructura pensada, sino que comienza a excavar una determinada situación, una problemática, y ese texto se convierte en algo que le revela. El texto le hace, le construye al propio autor.



EL AUTOR ANTE SU OBRA

JOSÉ RICARDO MORALES

Chile y España

Cuando me propusieron que participara en este foro, invitándome a situar mis obras en el teatro de nuestro fin de siglo, traté en principio de oponer algunas objeciones, pues no resulta decoroso hablar de sí. Pero pensándolo mejor, supe que si los antiguos calificaron al actor como el *hypokrités* —ya que se disimula bajo el personaje al simularlo—, con más razón puede considerarse al autor como hipócrita por excelencia, pues hace hablar a los demás de cuanto le afecta o le interesa, sin decir directamente *yo*. A tal punto es así que la eficacia del escritor dramático radica en su despersonalización, destinándola por paradoja a crear personas o personajes, habitualmente ajenos y aun contrarios a la condición de su autor. De

ese modo, la conducta esquizoide del hombre, que le lleva a situarse con frecuencia en el lugar del otro o de *lo otro*, culmina en la del dramaturgo. Si así fuera, puesto que los personajes y los textos dramáticos se diferencian plenamente de quien los hace, bien puedo referirme sin reservas a cuanto llevo hecho, pues lo mío no soy yo.

Para ello suelo decir que mis obras son mis sobras, de las que suelo desprenderme gustoso, incluso para olvidarlas. De esta manera entendidas, cada una de mis piezas teatrales puede estimarse a la manera de un chivo expiatorio que carga y aleja del autor sus pesadillas o pesadumbres, y hasta sus insuficiencias, incluyéndose entre ellas la dificultad de dramatizarlas.

A este propósito, como un pensador antiguo sostuvo que *sólo se sabe lo que se sabe hacer*, puede glosarse la idea al afirmar que sabemos, sobre todo, cuánto hemos logrado resolver, ateniéndonos así a la certeza del resultado y no sólo a la posibilidad de obtenerlo. Pero la ventaja que tiene el saber del dramaturgo sobre el del público o el crítico —que se limitan forzosamente a estimar la obra concluida— se encuentra en que el autor conoce qué pretextos o ideas le movieron a escribirla y cuánto pudo lograr a partir de sus proyectos. En ese caso, a diferencia de aquellos pintores o escultores que reúnen la suma de sus trabajos en muestras retrospectivas, la exposición de mi teatro que aquí emprendo pudiera calificarse de *una retro-inspectiva*, pues incluye algunas de las razones que me llevaron a efectuarlo. Y como el tiempo de que dispongo para ello es algo más que el de un suspiro, habré de atenerme ahora a la recomendación que figuraba en algunas oficinas: *Sea usted breve. Su tiempo es tan precioso como el nuestro.*

Seré breve. Desde mis obras iniciales —escritas a los veinte años, durante la guerra española—, atribuí a mi teatro una finalidad crítica, en cierto modo análoga a la función que Sócrates le asignó al pensador, comparándolo con el tábano que despierta y mueve al animal adormecido. No quiero decir con esto que el teatro sea sólo pensa-

miento, ni mucho menos; pero sí supongo, ahora como entonces, que en un mundo tan parco de ideas como el nuestro, al teatro –con sus emociones, sus violencias, sus enigmas e ironías–, en el mejor de los sentidos le corresponde **dar que pensar**. La trivialidad es la mayor enemiga de la obra dramática y si ahora se reitera que el teatro sufre determinadas crisis, algunas de ellas se deben a que no asume rigurosamente su papel, haciéndose insustituible, pues en ocasiones da una imagen del hombre tan pobre y deficitaria que no es menester ir al teatro para tenerla presente.

La primera de las piezas que escribí –hoy desaparecida– fue una farsa titulada **Smith Circus, industria controlada**, con la que denuncié, desde el frente de guerra, las pugnas de los partidos políticos que se disputaban el poder en nuestra retaguardia, mientras en la línea de fuego defendíamos unidos la integridad de la República Española. Farsa y circo –éste con sus equilibristas, magos, payasos y animales amaestrados– denotan el sentido que le di a la pieza. Por añadidura, otras dos farsas escritas entonces pusieron en tela de juicio el carácter tradicional del teatro. Una de ellas –**Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante** (1938)–, estrenada entonces por el Teatro El Búho, de la Universidad de Valencia, y representada con frecuencia en España, al reponerla en el Real Coliseo de Carlos III, los críticos sostuvieron que la obra sigue siendo de vanguardia. Algo es algo, como decíamos en nuestra infancia.

Pero, pasada la guerra, quienes sufrimos las adversidades de la derrota, de los campos de concentración y del destierro, acabamos por encontrarnos... perdidos, tal como expresan aquí la dificultad de encontrarse. Porque si la extrañeza suele estimarse como un punto de partida adecuado para obtener el conocimiento –dado que desvanece las habitualidades–, no cabe duda de que el extrañamiento forzoso al que fuimos sometidos con ocasión del destierro pudo llevarnos al desconcierto y a la desorientación mayores. Y porque a partir de semejantes condiciones adver-

sas tuvimos que rehacer la vida y desarrollar la obra propia, bien parece que aparecieran, aunque fuese indirectamente, en mi teatro de entonces. De ahí que tales obras representen **al hombre perdido en su mundo**, al exiliado en su sentido más amplio, aquél que por hallarse en un contorno completamente ajeno, los usos, las costumbres, las convenciones y el lenguaje le ocasionan, principalmente, perplejidad.

Que éstas sean algunas de las condiciones básicas del llamado *teatro del absurdo* –en el que incluyeron, como inmediato precedente, algunas de mis piezas escritas durante la década del cuarenta– estimo que no ofrece duda. Tampoco merece reparos el que, debido a sus características, dicho teatro sea obra de exiliados, voluntarios o no –tales como Ionesco, Beckett, Adamov y, si mal no os parece, el que estas líneas escribe–; sin embargo, conviene señalar, respecto de mis obras, que **no pertenecen por entero al mundo del absurdo** –puesto que no constituyen cúmulos de sinsentidos o de gratuidades–, sino que, más bien, intento revelar y denunciar con ellas **el absurdo del mundo**, asunto muy distinto. La índole y el sentido precursor de este teatro, respecto del que estuvo en boga durante las décadas siguientes, fueron destacados, entre otros, por José Ferrater Mora –para algunos, el filósofo español más importante en la segunda mitad de nuestro siglo–, de modo que puedo quedar exento de desarrollarlo aquí.

Las obras que sucedieron a las que acabo de aludir formulan y juzgan las muchas amenazas, irracionalidades e inconsecuencias de que hace gala nuestro tiempo con caudalosa generosidad. Así sucede que, quien experimentó el destierro en su sentido más severo, pudo hacérselo sentir a quienes lo sufren sin saberlo, desarraigados por la técnica irracionalmente conducida, por los trastornos ecológicos que derivan de ello, por las autoridades carentes de autoría, por los abusos de o del poder y aun por el embelesamiento estupefaciente que producen los llamados medios de comunicación... De modo que, si mi teatro ante-

rior trató la pérdida del hombre en su mundo, en estas nuevas piezas denuncié la aniquilación del hombre por su mundo, proponiéndose así la paradoja de que si los antiguos supusieron que cuanto hacemos nos hace —hago zapatos y me hago zapatero—, actualmente, mucho de cuanto hacemos nos deshace, hasta el punto de que si hago zapatos me puedo convertir en uno de ellos... Aunque estos extremos pueden tildarse de exageraciones, cabe aceptar que lo son, en efecto, pues ¿qué otra cosa supone un texto dramático sino la intensificación conflictiva de cuanto vivimos, sufrimos y pensamos? Sin embargo, los extremos a los que aludo no sólo están en el texto sino en las circunstancias que experimentamos, hasta el punto de que la tecnificación irracional e invasora que hoy sufrimos se puede revertir sobre su autor, el hombre. Este es el tema en que se basan mis obras míticas de los años 60 y las tres piezas reunidas bajo la denominación de **Cosa, objeto y material**, pues el hombre pasó de ser *alguien* a ser *algo* tratado como un producto utilizable, según el empleo que damos a lo artificial o fabricado.

Con todo ello, esta porción de mi teatro carece de psicologismo alguno. Dado que el drama tradicional convierte al hombre en **persona** mediante las acciones efectuadas, cuando inquiere sobre ella pregunta siempre por *quién*. Quién es ése, a quién tenemos enfrente, quién ejecutó tal acto, en suma, *quién vive* es la interrogación que se formula en ese tipo de obras.

Pero a diferencia de esto, gran parte de mi teatro se pregunta, sobre todo, *¿por qué no es ése?*, con la adecuada mostración de situaciones y ocasiones obstantes, que impiden a la persona ser quién es debido al mundo enajenador en que se sume, destruyéndola. De tal manera, adquiere este teatro la condición humanística que algunos le atribuyeron, pues denuncia la negatividad de nuestro mundo, condenándolo a la par.

Por otra parte, puesto que en la actualidad todo se puede artificializar, no debemos extrañarnos de que este ser *sucedáneo* que es el hombre altere radicalmente los *sucesos* en la medida de su

“A las irracionalidades y falsificaciones propias de nuestro tiempo les dediqué buena parte de mi obra, dándoles, además, su merecido: el de la farsa. ¿Qué otro les cabe? (...) porque si algunas van teñidas de humor negro, ese talante oscuro debe estimarse en su significado recto de melancolía”.

conveniencia, con la abierta complicidad de la técnica en los llamados *medios de comunicación*. Hoy vale más la difusión interesada de los hechos que su conocimiento cierto, hasta el extremo de que *la imagen* de las personas o los pueblos tiene mayor importancia que su condición real. Estas falsificaciones, propias de un mundo artificial que sabemos adulterado de raíz, no han de sorprender en él, porque son, a no dudarlo, su expresión más genuina: aquella que manifiesta el predominio de las apariencias sobre la razón o la verdad. En varias de mis piezas he dado cuenta de este fraude, asociándolo también a una línea de mi teatro que trata reiteradamente los abusos de o del poder. Así que a las irracionalidades y falsificaciones propias de nuestro tiempo les dediqué buena parte de mi obra, dándoles, además, su merecido: el de la farsa. ¿Qué otro les cabe? ¿No es, desde luego, la modalidad dramática condigna de sus incongruencias? Sin embargo, aunque estas obras juzguen determinadas situaciones actuales, no son *sermones en idea representable*, dicho sea con los términos calderonianos que anuncian una posible lección. Muy al contrario, el pensar en ellas es manifestación de mi pesar, porque si algunas van teñidas de *humor negro*, ese talante oscuro debe

estimarse en su significado recto de *melancolía*.

Esta aparece también en varias de mis últimas obras, que denomino **Españoladas**, aunque adopten un sesgo distinto del que suelen asignarle. Pues si la españolada tradicional es una exageración que deforma y altera grotescamente el modo de ser de un pueblo a fuerza de no comprenderlo, reduciéndolo a un simple repertorio fácil y exterior, las que ahora escribo, aunque mantengan la suma de tópicos atribuibles a mi país de origen – el honor, el ardor, el valor, el toreador...–, conceden toda su importancia a otras exageraciones de mayor monta, surgidas *desde dentro* del país y aparecidas sobre éste con frecuencia excesiva – inquisiciones, censura, cuartelazos, destierro, intolerancia...– a las que es menester darles tierra definitiva. Que ese entierro lo intente un desterrado no deja de tener coherencia.

Con tales atributos, a los que pueden sumarse muchos más, este teatro compone un orbe dramático unitario, que asume nuestro tiempo según su propia índole y en sus posibles consecuencias, padeciéndolo y haciéndolo padecer a los demás con la intensificación propia del arte, para desprenderse a su vez con ironía de nuestras circunstancias. Si tanto caudal se hizo de la homérica *risa de los dioses*, el dramaturgo –que es a mi parecer el *deus ex machina* por excelencia–

bien puede producir la humana sonrisa en el sufrido espectador, paciente actor de un mundo deplorable, abriéndole alguna salida frente a sus muchos males. Al fin y al cabo, sonrisa e ironía suelen ser síntomas de lucidez. Triste consuelo –supondrán algunos– el de adquirir lucidez ante un presente tenebroso que conviene ignorar. Sin embargo, quizás sea éste un medio pertinente para salir del turbio atolladero en que nos encontramos, considerándolo a la distancia que me brindó el destierro y que requiere el pensamiento.

Por último, en cuanto se refiere a la acción de todo este teatro sobre el público, dado que incluye rasgos inusitados, netamente actuales, quizás esto le impida convertirse en un teatro por entero actuante, pues, con frecuencia, nuestros contemporáneos son aquellos que contemporizan con nosotros en función del ayer o de lo establecido, pero difícilmente aceptan que se le proponga un presente y hasta un mañana inciertos y abiertos, de índole problemática, según se representan en muchas de mis obras. Tal vez por ello debería atenerme a las palabras de uno de mis personajes, pues expresó el problema con más desenvoltura que su autor, al decirme una vez: *Los precursores llegan siempre tarde. Lo importante, en este mundo, no es llegar el primero, sino llegar a tiempo. Y para llegar a tiempo hay que llegar después.*

Presentación callejera del grupo español Xarxa, en *Noche mágica*.

