

Un recorrido centenario por José Ricardo Morales

José Vicente Peiró
UNED

José Ricardo Morales es un referente del teatro chileno y de los dramaturgos españoles del exilio de 1939. El 3 de noviembre de 2015 cumplirá cien años y su producción sigue vigente y digna de seguir siendo representada.

«En Málaga aprendí a andar y en Valencia a hablar», afirmó José Ricardo Morales Malva.¹ Nació en esta capital andaluza por casualidad dado que su padre fue destinado allí para dirigir *La Unión Española*, conocida fábrica de abonos entonces. Alrededor del año de vida, la familia regresó a Valencia y fundó una farmacia en la Gran Vía. En la capital del Turia, el autor se educó y formó intelectualmente.

En 1926 comenzó el Bachillerato y un tiempo después estudió dibujo y pintura. Cursó los estudios de Magisterio a partir de 1932. En 1935 se integró en el área cultural de la FUE, e ingresó en el grupo de teatro universitario *El Búho*, que dependía directamente de esta organización, bajo la dirección de Luis Llana. En 1936 pasaría a dirigir su área cultural hasta su exilio en el 39.

Cuando estalló la guerra civil, José Ricardo Morales se encontraba en Barcelona participando como jugador del equipo nacional de waterpolo en la Olimpiada Popular; contrapunto a la oficial de Berlín organizada por el régimen nacionalsocialista germano. A los pocos meses, la FUE le encomendó incorporarse al frente como Comisario de Brigada², con rango de teniente coronel. La derrota republicana le condujo al exilio. Primero fue internado en el campo de concentración de la playa de Saint Cyprian, en Francia; y desde Pauillac partió a Chile en el barco

1. José Ricardo MORALES: «Autobiograma». En Manuel AZNAR SOLER edit.: *José Ricardo Morales. Un dramaturgo del destierro. Creación dramática y pensamiento crítico*. Barcelona, *Anthropos*, n° 133 (junio 1992), págs. 21-31.

2. Este cargo militar tenía como función la de encargarse de la intendencia y organización del material de las tropas.

Winnipeg que Pablo Neruda fletó para salvar a exiliados españoles enviándolos a Santiago. Junto a él se marchaban figuras de la cultura como el tipógrafo Mauricio Amster y su brillante ayudante, Mariano Rawicz, o Arturo Soria, con quienes después emprendería la labor de la Editorial Cruz del Sur, donde se publicará una de las primeras antologías de poetas españoles del exilio.³

Conviene recordar que Max Aub había dado un giro a la línea clásica de *El Búho*. Hasta su llegada a la dirección del grupo, la compañía representaba clásicos como *Fuenteovejuna* de Lope de Vega o *La guarda cuidadosa* de Cervantes, casi siempre en tablados, plataformas callejeras y escenarios públicos de la ciudad de Valencia, incluso altares de iglesias.⁴ Aub actualizó su trayectoria e introdujo obras contemporáneas en su repertorio, siguiendo el rumbo de *La Barraca* de García Lorca y de las *Misiones Pedagógicas* de Alejandro Casona. Morales, como director de la FUE, suscribió el cambio aubiano y la compañía prosiguió con las representaciones de autores contemporáneos e innovadores, culminadas en el estreno de *Ligazón* de Valle-Inclán. Con *El Búho* estrenó en 1938 su primera obra: la farsa para títeres *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*, en la tradición de *Los títeres de cachiporra* lorquianos. La experiencia de *El Búho* será determinante para el teatro chileno a partir del exilio de Morales, puesto que aportó, además de experiencia, nuevas perspectivas escénicas y nuevos métodos de trabajo y de creación.

El desembarco forzoso en Valparaíso el 3 de septiembre de 1939 le suponía encontrarse con una nueva tierra. Aunque, evidentemente, le invadió el extrañamiento característico del exiliado, su carácter optimista y dinámico facilitó su integración en su nuevo hogar. En su «Autobiograma» alude a que le quedaba mucha vida por delante por lo que se negó al lamento del exilio. Su identificación con América le permitió reiniciar un camino roto por la Guerra Civil, contribuyendo, como dijo, «no a hacer las Américas sino a que América se hiciera». En 1946 alcanzó la cátedra de Arquitectura y creó el TEU, Teatro Experimental Universitario, en la Universidad de Chile, desde donde impulsó y renovó un teatro anquilosado. Retomó *Ligazón* de Valle-Inclán con el TEU, mientras en paralelo, el director chileno Pedro de la Barra dirigía *La guarda cuidadosa* de Cervantes. Ambas líneas partían de la experiencia de Morales con *El Búho*, y curiosamente eran obras que nuestro autor había representado en Valencia. Las circunstancias nacionales del país andino consideraron a Pedro de la Barra como principal artífice de la creación y consolidación del teatro universitario allí, pero Morales siempre se situó en el mismo plano renovador.

También se convirtió en editor. Participó en la Editorial Cruz del Sur que fundó Arturo Soria, y se encargó de la primera antología de poetas españoles exiliados, *Poetas del destierro*, en 1943, que incluía a Jorge Guillén, Prados y Altolaguirre, entre otros. Y continuó escribiendo

3. *Poetas en el destierro*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1943.

4. Recordemos que desde principios de siglo el teatro compartía una competencia dura con otros espectáculos públicos como el cine o el deporte, con los que ya no dejó de competir.

nuevas obras, ahora con el decisivo contacto para su trayectoria con Margarita Xirgu. Ella representó su siguiente comedia, *El embustero en su enredo* en el Teatro Municipal de Santiago de Chile en 1944 y en el Teatro Avenida de Buenos Aires al año siguiente, después del estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca. Con el entreacto que supuso el estreno de su versión de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina en 1948, adaptó de forma muy lograda *La Celestina* por encargo de Xirgu.

En la década de los cincuenta Morales interrumpió bruscamente su actividad dramática y renunció al TEU. Las causas de ello fueron: el frustrado estreno de su obra *El juego de la verdad*, en 1953, el incremento de su actividad artístico–docente, y el comienzo de su relación con la pintora Simone Chambelland, con la que contraería matrimonio en 1959 y conviviría hasta su fallecimiento en mayo de 2013.

Ya con la doble nacionalidad, española y chilena, Morales reapareció en el mundo teatral en 1964. Su creación retomó aspectos singulares de la década anterior: los argumentos avanzados, precedentes del absurdo, premonitorios del destino del hombre, como la crítica ha venido afirmando. Empezó a ser estudiado en esta fecunda época donde sus obras se publicaban y se representaban en Chile. En España ha habido que esperar a la última década del siglo XX para ver sus obras. Su labor creativa prosiguió hasta entrado el siglo XXI.

Con algunas excepciones, y salvo en Chile, las obras de Morales han sido estrenadas preferentemente por grupos de teatro independiente o universitario. Su teatro es intelectual y el gran público no lo acepta plenamente. César Oliva resume muy bien la problemática de las representaciones del teatro de José Ricardo Morales:

Sus comienzos en el teatro no pudieron ser más prometedores —estreno de *El embustero en su enredo* por la Compañía de Margarita Xirgu, Santiago de Chile, 1944—, aunque después no consiguiera integrarse por derecho propio en ninguna dramaturgia. Sus estrenos han llegado de forma esporádica, materializándose lo que el autor llamaba el «drama del dramaturgo». Lo cual va a proporcionar a su teatro una tonalidad que lo hace difícil a cualquier otro.⁵

En cambio, se han dedicado varias tesis doctorales a su obra; se le ha escrito un conjunto importante de artículos, y un número de la revista *Anthropos* y de su suplemento. En España, es un autor más editado que representado, a pesar del ciclo «Oficio de tinieblas» que le dedicó el Centro Dramático Nacional en mayo de 2014, en el teatro María Guerrero de Madrid, con el repertorio formado por sus obras *La corrupción al alcance de todos*, *Las horas contadas*, *Sobre algunas especies en vías de extinción* y *Oficio de tinieblas*.

Características de su dramática

Si el teatro inicial de José Ricardo Morales se encuadra completamente dentro de la tónica de la escena española de los años treinta, el posterior al destierro profundiza en la

5. César OLIVA: *El teatro desde 1936*. Madrid, Alhambra, 1989, pág. 169.

problemática humana y adquiere tintes más críticos y ácidos, dentro de las perspectivas del absurdo o el teatro de la deshumanización. Es entonces cuando recurre con mayor frecuencia a los juegos escénicos y a las preguntas reflexivas, sobre todo en relación con las consecuencias de los actos de los personajes. La atmósfera es enigmática en ocasiones, hasta adquirir un tono existencial. La palabra, y su veracidad, domina a la escenografía. Morales apuesta por el texto, por el *teatro-palabra*, de intensidades tonales bajas para resaltar espacios interiorizados y con la metateatralidad como elemento recurrente.

Pero, además, en toda su creación, la palabra es acción, sustancia de la mimesis. Nos dice que toda perversión parte de la manipulación de los discursos. Entonces el poder aparece como blanco de la crítica de nuestro autor. El tema ha discurrido desde el tratamiento de la tergiversación interesada de la verdad en su etapa inicial (biográficamente finalizada en 1953, cuando interrumpe su vinculación con la creación dramática y con el Teatro Experimental), hasta centrarse en el absurdo como expresión de la pérdida del hombre en su mundo en la segunda etapa de su producción, la posterior a los años sesenta.

A esta evolución del tema de la verdad se añaden otros discursos: la autenticidad, la mentira que se vuelve contra quien la pronuncia y la cosificación del ser humano. En las obras posteriores a 1953 aparece el espacio de la ciencia-ficción en su vertiente de anticipación, para advertirnos del destino del hombre sometido a la técnica y la ciencia entendidas con fanatismo como una religión dogmática. No es que Morales esté contra la ciencia, sino contra la alienación derivada del uso que el poder hace del progreso, manejándolo a su antojo y por interés despersonalizado. No es un discurso reaccionario, sino señalador. Sus escenarios se volverán a partir de los sesenta muy difusos, imaginativos, y denunciarán el camino de manipulación emprendido por el poder, que afecta a la sociedad actual, utilizando para ello la persuasión, los medios de comunicación y la tecnología.

La crítica ha valorado la obra dramática de Morales como un precedente del teatro del absurdo. Y así es. Para ello estableció su relación con Beckett, Ionesco y Adamov. Es conocido, como expone Aznar Soler, el que *El embustero en su enredo* (la segunda versión de 1945) anuncie *Las sillas* (1955) —al menos su último acto— de Ionesco, diez años antes. El tema de *El juego de la verdad* recuerda al de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Albee (1963), también con una década de antelación. *De puertas adentro* (1944) antecede a *Delirio a dúo* de Ionesco en veinte años, y *Barbara Fidele* (1944–46) es un precedente inmediato de *El diablo y el buen Dios* (1951) de Sartre.⁶ César Oliva afirma que el monólogo *A ojos cerrados* (1947) recuerda, en la disposición escénica, *Antes del desayuno* de O'Neill, y la suerte de melodrama familiar que es *El Canal de la Mancha* (1964) recuerda a *Escena para cuatro personajes* (1959) de Ionesco, por la desintegración física de los personajes, aunque no parezca fácil que Morales conociese el texto del autor. El caso más evidente de que el teatro de nuestro autor es un precedente del absurdo es el de *Oficio de tinieblas* (1966). Generalmente, se advierte su semejanza con *Compañía* (1980) de Samuel Beckett,

6. Manuel AZNAR SOLER: «El teatro de José Ricardo Morales», pág. 34.

pero existe otro drama de Beckett con mayor parecido argumental y un universo similar: *Solo*. Es la historia de un personaje que agoniza en la oscuridad, entre la angustia de su soledad. La relación entre ambas obras es tan intensa que José Sanchis Sinisterra, de quien es conocida su admiración por Beckett, intentó representar ambas obras en una misma sesión con el Teatro Fronterizo, hecho que finalmente no se produjo.

Sin embargo, Morales rechaza —al menos en cierta medida— el que se catalogue su teatro como «del absurdo», porque «este teatro, en vez de pertenecer al mundo del absurdo, corresponde, más bien, al absurdo del mundo, asunto muy distinto»⁷, aunque no reniegue de su condición de precedente de algunos argumentos de determinadas obras capitales de esta vertiente. Beckett y Ionesco no conocían seguramente las obras de Morales, pero las circunstancias personales de la partida al exilio permitían a Morales elaborar un esquema básico posteriormente aplicable con los avances (o más bien retrocesos) de la sociedad.

Su creación es ofertable como teatro leído (evidentemente no por el gran público, pero sí por los estudiosos y amantes del género dramático). Sin embargo, no ha atraído suficientemente a las compañías. No nos atrevemos a decir que sea por el predominio de la palabra frente a la acción, ya que la palabra es acción para nuestro autor. Es un drama exigente, de escenificación compleja, pero tampoco irrepresentable. Las reticencias, posiblemente, atiendan a factores como su falta de comercialidad y, sobre todo, el alejamiento de los círculos y circuitos teatrales por parte del autor.

Fuere como fuere, la obra de Morales ha sido suficientemente estudiada por muchos medios académicos y críticos, entre los que se encuentran Ricardo Doménech, Manuel Aznar Soler, Claudia Ortego, Nel Diago, Elena Castedo, Bárbara Hemmigs, Teodosio Fernández y José Monleón, pero no ha llegado al público. La calidad de sus textos, la universalidad temática, la coherencia argumental y estructural, y la vigencia de la problemática expuesta, merecería una mayor atención del mundo teatral, sobre todo del español, que siempre lo ha adscrito al núcleo del teatro del exilio como si fuera un hecho artístico distante y un autor periférico a lo establecido como representable. Tampoco hubo un rescate de sus obras en la transición democrática española a pesar de ser un exiliado de la guerra civil. Quizá sobre Morales caiga el peso del tópico de ser un teatro más válido para la lectura que para la representación. La firmeza de las conclusiones de sus argumentos y su capacidad para mover la reflexión del receptor, lejos de cualquier posibilidad de evasión en nuestra época de pensamiento descafeinado, irreflexivo, y de representaciones fastuosas o demostrativas de la mediocridad imperante, hicieran que su teatro, que podríamos bautizar como «de pensamiento», tuviera escasa cabida en la escena.

Es un drama que no se sujeta a regla alguna de la representación habitual. La duración desigual de sus obras es el aspecto que mejor subraya esta idea. El autor compone sin pensar en una duración concreta, y ajusta su extensión a las necesidades del argumento. Las obras no

7. «Autobiograma», pág. 26.

suelen ser largas, de ahí que sea sencillo reunir las en trilogías o grupos que faciliten sus posibilidades de escenificación en virtud de un componente temático común dominante. Muestra de esta variedad de extensión es el volumen publicado en el año 2000, que incluye una obra relativamente extensa, como es *Colón o el arte de marear*, y otra breve, pero perfectamente acomodada a su argumento, *Edipo reina o la planificación*. En este sentido, Morales compone con libertad sin sujetarse a precepto comercial alguno, de ahí sus dificultades de aceptación en los circuitos teatrales.

En resumen, las características fundamentales del teatro escrito de José Ricardo Morales son las siguientes:

a) Es un teatro textual o de palabra. *Teatro-palabra*, como lo bautizó Aznar Soler⁸, que incita a la reflexión.

b) El mismo crítico cita en uno de sus artículos que se trata de un «teatro universalista que destierra la nostalgia del exilio».

c) Son recurrentes las alusiones y reinterpretaciones de los clásicos, hasta el punto de que algunas obras forman parte de lo que se puede considerar como *teatro mítico* (*Orfeo y el desodorante*, *La odisea*, *Hay una nube en su futuro* y *Edipo reina o la planificación*).

d) Debido a su preocupación por la palabra, el resto de elementos teatrales (acotaciones, decorados, vestuario, iluminación) posee una función subsidiaria.

e) Todos los temas de las obras giran alrededor de una idea: la incapacidad del ser humano para aceptar y comprender su realidad y la verdad.

f) Es un teatro escasamente representado, intelectual y no comercial.

g) Trata aspectos del presente del momento de gestación de la obra, sin la pretensión de exponer una tesis. Prefiero suscitar la reflexión y despertar la conciencia.

h) Fue un precedente del absurdo. Después ha seguido siendo un ejemplo del absurdo del mundo.

i) Sus argumentos son advertencias, de ahí el sentido ético de su dramaturgia. Algunos tratamientos de los temas poseen carácter premonitorio.

j) Son frecuentes las reflexiones metateatrales.

k) La historia es motivo de reflexión.

Aun así, su teatro debía de ser representable, como se constata con el susodicho ciclo que el Centro Dramático Nacional le dedicó en mayo de 2014, Ahí está el reconocimiento a uno de los grandes dramaturgos del teatro español del exilio y, por extensión, de la historia del teatro español del siglo XX. Nunca es más oportuno un centenario. Nunca es tarde si la dicha es buena y se consigue la representación de su teatro alrededor de la efeméride.

8. Manuel AZNAR SOLER: «El teatro de José Ricardo Morales», pág. 34.

Obras de José Ricardo Morales. Clasificación

Con más de cuarenta obras escritas, recopiladas en la edición de sus obras completas (teatro y ensayo) por parte de la valenciana Institució Alfons el Magnànim, cuando su director era Ricardo Bellveser, Manuel Aznar Soler, responsable de ellas y prologuista, dividió su teatro en cuatro grupos: «Teatro inicial, La vida imposible, Acto seguido y Obras mayores».⁹ Puede ser una forma de clasificación válida. Pero la coherencia de su dramaturgia nos obliga a clasificarlo en razón a su tarea personal y al hito biográfico, partiendo de dos cesuras temporales: el exilio y la década sin producción en los cincuenta. Optamos por la arraigada a su actividad y a su biografía así como a su propia evolución.

— Teatro anterior al exilio

Dentro de su etapa anterior a su exilio, se escucha a veces que la farsa para fantoches *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*, escrita en 1938, es la única obra de Morales escrita durante la guerra civil. En realidad, no fue la única que escribió en esos años, aunque sí es la que se conserva y se ha publicado. Tenemos noticias de varias preparadas y el título de una de ellas, *Smith Circus, industria controlada*, compuesta en 1937. Es la primera obra que escribió según la información que nos facilitó el propio autor y en ella se anticipaba su teatro de los años venideros. Le siguió *No hay que perder la cabeza* (1938), también perdida, reescrita años más tarde con el título de *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del Doctor Guillotin* (1973). Durante esos años, a pesar de la contienda, mantuvo una labor creativa que marcó su destino, al menos hasta cuando se interrumpió su producción en 1953.

— Etapa sobre la verdad: 1944–1953

Instalado en Chile, la verdad y la mentira ocupan su principal preocupación entre *El embustero en su enredo* (1944) y *El juego de la verdad* (1952). Entre ambas obras escribió la trilogía *La vida invisible*, formada por *De puertas adentro* (1944), *Pequeñas causas* (1946) y *A ojos cerrados* (1947), el drama histórico sobre las causas de la mentira *Bárbara Fidele* (1944–1946). En el fondo el sustrato temático será el de la irracionalidad del ser humano.

— El hombre perdido en su mundo: Desde los sesenta hasta 2007

A pesar del paso de más de una década, Morales volvió a la escritura dramática con fuerza y con nuevas propuestas llenas de indagación en las posibilidades textuales en la escena, con una obra que bien podría enlazar con el tema de la mentira, *Los culpables* (1964), y con otra que anuncia nuevas preocupaciones derivadas de los avances tecnológicos y del ejercicio despótico del poder, *La grieta* (1963). A ellas le siguió una obra singular, *Prohibida la*

9. José Ricardo MORALES: *Obras completas*. Edición a cargo de Manuel AZNAR SOLER. 2 tomos. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2009 (teatro) y 2012 (ensayo).

reproducción (1964) que incidía en la problemática de la superpoblación en la Tierra. Continuó con *La teoría y el método* (1964), *La adaptación al medio* (1964), *El canal de la Mancha* (1964), *La odisea* (1965), *Hay una nube en su futuro* (1965) sobre la problemática nuclear, *La cosa humana* (1966), *Oficio de tinieblas* (1967), *Un marciano sin objeto* (1967), *El segundo piso* (1968), *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder* (1969), *El inventario* (1971), *El material* (1972), *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin* (1973), *La imagen* (1975), *Este jefe no le tiene miedo al gato* (1975), *Nuestro norte es el sur* (1978) y *Miel de abeja* (1979).

En esta época hay un apartado de obras en las que retoma mitos clásicos trasladándolos al mundo actual. Es el caso de *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* (1972) sobre el consumo, y *Edipo reina o la planificación* (1999) sobre la preocupante planificación de la natalidad. Comienza también la reflexión sobre España, las llamadas *Españoladas*, con *El torero por las astas* (1981) y *Ardor con ardor se apaga* (1981) en el que don Juan visita a Tirso de Molina, seguidas por *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995), reflexión histórica sobre la conquista de América.

Desde finales de los ochenta y en los años noventa hasta la actualidad, Morales volvió a publicar nuevas obras donde reflexionaba sobre el destino absurdo al que hemos llegado y reflexionaba sobre el poder: *Recomendaciones para cometer el crimen perfecto* (1988), *La corrupción al alcance de todos* (1995), *El oniroscoPIO* (1995), *La operación* (1998), *El destinatario* (2002), *Sobre algunas especies en vías de extinción* (2003), *Cama rodante abandonada en una plaza pública* (2003) y *Aquí hay gato encerrado* (2007), su última obra conocida.

Técnicamente, su trayectoria, versátil y plural a juicio de Aznar Soler, discurre desde una primera etapa de predominio de lo farsesco para adultos, que parte de *Burlilla de don Berrendo*, y la influencia de la comedia clásica, pasando a un teatro de la incertidumbre, hasta los disparates últimos. La división inicial de Aznar Soler en obras de la incertidumbre, teatro de la irracionalidad y del abuso de poder, y españoladas¹⁰ puede verse ampliada centrándonos más a fondo en los temas de las obras. Morales inicia su trayectoria con un teatro de siluetas, valleinclanesco y lorquiano, prosigue con esquemas clásicos para desembocar en un precedente del absurdo y el hiperrealismo en paralelo. Sin embargo, tras la década de silencio, irrumpe en los sesenta con un teatro plenamente absurdo, de personajes irrisorios en general, que muestra al ser humano como ser social, pero por eso mismo sus actos son irracionales e ilógicos. A veces recuerdan a algunas farsas contemporáneas, como *Dios (una comedia)* de Woody Allen, en las que el juego teatral rompe cualquier sentido de la lógica de la realidad. Actos sin pies ni cabeza, expresiones incongruentes en apariencia, humor negro, explotación de los contrastes, el lenguaje con significados desplazados para situarlo como instrumento de manipulación, irrupciones inesperadas de personajes, acotaciones tan disparatadas como los diálogos, diversidad de registros lingüísticos y códigos, en muchas ocasiones estereotipados,

10. *Op. cit.*, págs. 35-37.

y el silogismo paranoico, se convierten en los denominadores comunes de todas sus obras posteriores a los sesenta.

Siguiendo un criterio argumental, su teatro se divide en:

- 1) Obras sobre la mentira y sus consecuencias.
- 2) Obras sobre el poder y la comunicación.
- 3) Obras sobre el absurdo del mundo.
- 4) Españoladas.
- 5) Teatro mítico.
- 6) Teatro histórico.

A pesar de esta división, todo el teatro de Morales se sostiene en un eje temático común: el desarrollo de la idea de la pérdida de la identidad de los personajes, ya por motivos personales, ya por la alienación producida por la sociedad y sus órganos de poder, ya por el efecto devastador y *contramemorístico* de la Historia, fuente de conflictos que ha desnaturalizado al individuo. Este denominador común se desarrolla con motivos temáticos semejantes pero argumentos distintos en toda la producción. La división de la obra de Morales se debe tanto al ambiente y a la atmósfera de situación del discurso teatral como a su profundo contenido, por la denuncia del camino de nuestra civilización hacia la sociedad totalitaria, aun con apariencias de libertad. De ello se encargarán los medios de comunicación y el uso de la técnica desde el poder, quienes falsificarán las noticias y negarán los sucesos reales hasta tergiversarlos en irreales para conseguir un apacible bienestar. El poder instrumentaliza la técnica para someter a los seres humanos a un proceso de despersonalización, y convertirlos en esclavos de la norma imperante, o de «lo políticamente correcto».

Epílogo: El teatro como inductor de la acción de pensar o pensar es verbo de movimiento. Por un teatro contranaturalista

Según Morales, la positividad mayor del intelectual radica en su aptitud para formular *nuevas posibilidades pensantes*.¹¹ En virtud de esta posibilidad, Morales establece como principal función de su teatro el despertar el pensamiento del público y su capacidad de reflexión, por lo general dormida. De ahí que busque la esencia de las palabras para que construyan por sí mismas situaciones y escenas sugerentes para el lector, dejando en un segundo plano, y como apoyo del texto, los elementos dramáticos extratextuales, que suelen ser austeros y sencillos. Los textos suelen permitir al director escénico la libertad de elección de decorados, vestuario y luces. Porque lo importante para Morales es la facultad del argumento; el ser una espoleta para el estallido del pensamiento.

11. «El poder del intelectual». En José Ricardo Morales. *Las artes de la vida. El drama y la arquitectura*. Barcelona, *Suplementos Anthropos* (Antologías temáticas), n° 35 (noviembre 1992), pág. 160.

Por ello, mostrará el absurdo del mundo, como él ha manifestado habitualmente. Suele presentar individuos extrañados —¿quizá por efecto de su condición de exiliado como manifiesta Manuel Aznar Soler? Aunque no exista nostalgia del exilio en sus obras—,¹² porque el ser humano es en realidad un exiliado dentro del mundo. El poder muestra interés por mantener al hombre alienado y ajeno a **su** realidad para perpetuarse y gozar de sus privilegios a perpetuidad. De ahí que el lenguaje del teatro de Morales sea irracional —razón por la que se ha calificado su teatro como del absurdo—; no hay una conexión entre raciocinio y vida puesta en escena.

Así, la cosificación del hombre se produce por la colisión entre su inadaptación a un mundo desnaturalizado y la perversión del lenguaje por parte del poder. La burocracia será la encargada de velar por estos intereses del poder. De ahí la preocupación por los desastres ecológicos, la capacidad propagandística del poder y los abusos. No es un teatro «reaccionario», en el sentido de manifestarse contra el progreso técnico, sino contrario a la mistificación de la tecnología como paradigma del bienestar en la sociedad actual y a su utilización por el poder para sus fines de perpetuación.

Partiendo de estos presupuestos, el realismo objetivo es un imposible para Morales, como dijo refiriéndose a la arquitectura.¹³ Con el naturalismo se reproduce con exactitud los procesos humanos en sus ambientes y en la sociedad, pero no se pueden expresar las ideas, porque los corsés de la realidad oprimen cualquier referencia a lo que se encuentra en el sustrato de su esencia. La mejor manera de denunciar el absurdo en que vive el hombre contemporáneo es presentar escenas etéreas, aparentemente irreales, con algunos personajes que parecen extraídos del cómic o de la comedia disparatada. Este extrañamiento provocado por el lenguaje exige el distanciamiento del espectador; o lector dada la escasa representación de sus obras y, en contraste, la publicación de casi todas incluso antes de la aparición de sus obras completas. Y el distanciamiento *brechtiano* resulta necesario para la reflexión porque el autor es un *hacedor de enigmas*, en palabras del propio Morales, que busca sacar al lector de una modorra provocada por el poder y por la sociedad de consumo. Y los enigmas están basados en el lenguaje, el único elemento que mantuvo unido a nuestro autor con su patria durante los años de exilio forzoso. El lenguaje: el elemento fundamental de su teatro; lenguaje elaborado que empuja a trabajar a la mente.

Sin entrar en la consideración de si el teatro de Morales es teatro del absurdo, o, como dice él, muestra el absurdo del mundo, cabe decir que muchos de sus recursos escénicos, argumentos y, sobre todo, el lenguaje, se emparentan con este universo de Ionesco, Genet y Beckett,¹⁴ aunque, en realidad, muchas técnicas dramáticas de nuestro autor son precedentes

12. *Op. cit.*, pág. 33.

13. José Ricardo MORALES: *Arquitectónica*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1966.

14. Para una reflexión sobre la relación entre el exilio y el absurdo en la obra de José Ricardo Morales, ver Nuria NOVELLA SUÁREZ: «Simbiosis entre exilio y absurdidad en la dramaturgia de Jose Ricardo Morales». En VV. AA.: *60 años después. Os escritores do exilio republicano*. Santiago de Compostela, 1999, págs. 83–90.

de esta vertiente. Creemos, con Morales, que este mundo es suficientemente absurdo como para que se pueda ofrecer sin distorsionarlo. Hay concomitancias con estos autores, evidentemente, pero Morales no intenta distorsionar la realidad, sino mostrarla de una forma distinta, contranaturalista, para situarla en su lugar. Un lugar que nos haga pensar. O como bien señala Morales resumiendo su concepción sobre la función del drama: «el teatro tiene como finalidad propia la de situar al hombre ante sí mismo».¹⁵

Un teatro vigente y con hambre de ser representado. Un teatro que cuando fue escrito vaticinaba hechos que ocurrirían después y que marcarían el devenir de nuestros tiempos. Un teatro para reflexionar en unos tiempos difíciles, y plenamente vigente a pesar del paso de las décadas.

15. *Teatro mítico*, pág. 15.

