

EL HOMBRE DESTERRADO POR LA TÉCNICA
EN EL TEATRO
DE JOSÉ RICARDO MORALES

Claudia Ortego Sanmartín*

DS 8714

Toda la obra teatral de José Ricardo Morales, de un indudable corte humanista, puede ser contemplada como una firme defensa del hombre: del hombre como ser pensante y libre, del hombre en plenitud. Pero la reivindicación de este hombre pasa por la exposición de la otra cara de la moneda: la del hombre alienado, amordazado, oprimido, e incluso, anulado y destruido. "En el teatro —dice Morales— asistimos a la revelación del hombre como *persona* mediante la acción o drama. Por ello, en cuando el drama representa una interrogación sobre la persona, pregunta siempre por «quién»¹. La pregunta formulada en su dramaturgia —señala—, es justamente la contraria: "El teatro que hasta ahora llevo escrito tiene, entre sus varios sentidos posibles (...) aquél que corresponde a inquirir «¿por qué no es éste?»», con la adecuada mostración de situaciones y ocasiones obstantes que impiden a la persona ser plenamente quién es, ya sea por su propia condición aniquiladora, cuanto por el mundo enajenador en que se sume"². Por qué el hombre no es "persona" en nuestra era de progreso técnico en lo que plantea un grupo de obras —*Prohibida la reproducción* (1964), *La odisea* (1965), *Hay una nube en su futuro* (1965), *La cosa humana* (1966), *El inventario* (1971), *El material* (1972), *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* (1972) y *Miel de abeja* (1979)³— donde se aborda la falta de sentido de la técnica actual y su repercusión negativa sobre el hombre⁴. Las obras citadas pertenecen a una más amplia "fase"—así la ha deno-

*Universidad Autónoma de Barcelona.

¹José Ricardo Morales, "Sobre mi teatro", *Teatro*, El Mirlo Blanco-12 (Madrid, Taurus, 1969), pág. 37.

²"Sobre mi teatro", *op. cit.*, págs. 37-38.

³Las fechas indican el año en que fueron escritas. Las dos primeras piezas se publicaron en *Teatro de una pieza* (Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1965); "Hay una nube en su futuro" en *Teatro chileno actual* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1966); "La cosa humana" en *Anales de la Universidad de Chile*, N° 138, Santiago, abril-junio de 1966; "El inventario", "El material y Orfeo y el desodorante" en *No son farsas* (Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1974), y "Miel de abeja" en *Art Teatral*, N° 2, Valencia, 1988, págs. 41-46; "La cosa humana" y "El material" han sido reeditadas en *Suplementos Anthropos*, N° 35, Barcelona, noviembre de 1992.

El mundo irracionalmente tecnificado aparece, como telón de fondo, en muchas otras obras de Morales, entre las que cabe destacar "La adaptación al medio", "La teoría y el método", "La grieta", "Oficio de tinieblas", "El segundo piso" y "No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotín".

⁴En una entrevista de 1987, Morales alude a dichas obras con el término de "ecologistas" (Juanjo Guerenabarrena: "José Ricardo Morales: el sigiloso tránsito del destierro", *El Público*, N° 48, Madrid, septiembre de 1987, pág. 39) y en otra posterior se decanta por el de "ecológicas", para evitar que confundan sus planteamientos con los más utilitarios y superficiales de los grupos o partidos ecologistas (Claudia Ortego Sanmartín: *La técnica en la obra de José Ricardo Morales*, septiembre de 1993). En cualquier caso, dicha denominación, apenas usada por el autor, responde a una distinción exclusivamente temática y como tal será utilizada en este artículo.

minado el autor en varias ocasiones— de su producción que representa “la aniquilación del hombre por su mundo”, frente a un primer teatro, escrito en los cuarenta y principios de los cincuenta, donde se expresa “la pérdida del hombre en su mundo”⁵. De la consideración del hombre como individuo en conflicto consigo mismo, con los seres más próximos y con su realidad inmediata, se pasa a la consideración del hombre como ser social e histórico en lucha con su mundo; “los impedimentos de que la persona sea quien es, no surgen de su interioridad, sino, preferentemente, del contorno deshumanizado y deshumanizador”, por lo que “huelga la consideración psicológica de los personajes”⁶. Frente a la experimentación con los géneros, típica de su teatro inicial, en el teatro posterior, Morales muestra una clara predilección por la farsa —el género que mejor expresa las “incongruencias” de nuestro tiempo⁷—, a la que da una configuración personal muy característica: las suyas son farsas donde lo trágico se integra a través de un “humor negro” que busca en el espectador la sonrisa amarga y lúcida, y cuyo “talante oscuro —puntualiza el autor— debe estimarse en su significado recto de «melancolía»”⁸. Por último, debe señalarse que el particular “realismo” de Morales —“realismo... fantástico” o de lo real posible— empieza a tomar cuerpo de forma decisiva a partir de los sesenta⁹. Es el suyo un “realismo anticipador”¹⁰ que, por la vía de la intensificación artística —mediante la presentación de situaciones límite, como de pesadilla o alucinación—, trata de alertar al espectador sobre las posibles consecuencias de nuestro desquiciado presente. Este carácter anticipador, como se verá, es muy palpable en las obras donde se trata el tema de la técnica.

En esencia, el pensamiento sobre la tecnología que subyace en las obras “ecológicas” de Morales se halla claramente expuesto en *Arquitectónica*, un largo ensayo sobre “la idea y el sentido de la arquitectura” publicado, en dos volúmenes, en 1966 y 1969, pero que recoge textos escritos con anterioridad, en 1960 y 1962, respectivamente¹¹. La proximidad entre estas fechas y las de la redacción de las obras a las que hemos aludido no es casual: muchos de los planteamientos formulados teóricamente en *Arquitectónica* sobre la técnica, la arquitectura y el hombre

⁵Albert Girona y María Fernanda Mancebo (comps.), “Mi teatro y el destierro”, *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*, Seminario celebrado en la UIMP de Valencia del 26 al 30 de octubre de 1992 (Universidad de Valencia, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995), tomo II, págs. 255-265.

⁶“Sobre mi teatro”, *op. cit.*, pág. 39.

⁷(...) A las irrationalidades y falsificaciones propias de nuestro tiempo —comenta— les dediqué una buena parte de mi teatro, dándoles, además, su merecido: el de la farsa. ¿Qué otro les cabe? ¿No es, desde luego, la modalidad dramática condigna de sus incongruencias?” (“Mi teatro y el destierro”, *op. cit.*). Sobre el género de la farsa, léase su artículo “Reminiscencias románicas en las farsas francesas del gótico”, en *Mimesis dramática* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Madrid, Primer Acto, 1992), págs. 37-46.

⁸“Mi teatro y el destierro”, *op. cit.*

⁹El teatro que ahora escribo —afirma en 1969— es una especie de realismo... fantástico en el que todo lo posible se hace, sencillamente, posible, y en el que lo real aparece como la real amenaza que es” (“Sobre mi teatro”, *op. cit.*), pág. 39.

¹⁰Así lo califican en la entrevista de 1993 sobre la técnica en su obra. *Op. cit.*, pág. 6.

¹¹*Arquitectónica*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1966 (Vol. I: “Crítica”) y 1969 (Vol. II: “Teoría”). Reedición del segundo volumen en el número citado de *Suplementos Anthropolos*.

hallan su concreción artística en piezas escritas por esos mismos años¹². La definición de la arquitectura como “primera de las técnicas y de las artes” lleva a Morales a plantearse el concepto de técnica, cuyo sentido originario encuentra enunciado en el pensamiento clásico: según Aristóteles, “el arte o técnica es (...) una disposición productiva acompañada de razón verdadera”, y esta “razón”, continúa Morales, significa “tanto la finalidad legítima a que la técnica se destina (...) como su razón de ser o logos fundamentador, el pensamiento en que este hacer radica”¹³. Con la técnica, el hombre desnaturaliza su contorno para instalarse en él y dominarlo y para crear su mundo; la técnica posee una condición previsora y proyectante que “tiene por objeto dejar al hombre «a cubierto» de errores, riesgos y contingencias”¹⁴. El problema, señala Morales ya en *Arquitectónica*, se plantea cuando la técnica prescinde de su logos, de su “pensamiento fundamentador”, y queda reducida a mera “productividad”, potenciándose a sí misma sin previsión ninguna¹⁵. La “mediación” –objetos, materiales e instrumentos– que supone la técnica, se convierte en ese caso en un obstáculo para el hombre: “Todos estos medios, acrecentados sin límite por el poder descomunal de la técnica presente, cierran ahora el horizonte con pura artificialidad, haciéndose tan patentes que hoy sufrimos –aunque suene a paradoja– la abrupta inmediatez de lo mediato. De tal forma, aquello que el hombre hiciera para su amparo, acogimiento y protección, concluyó por convertirse en obstáculo insalvable e inclusive en motivo de perturbación y peligro”¹⁶. Los resultados de este proceso regresivo de la técnica –que pasa de ser el medio por el que el hombre se instala en el mundo a la causa de su destierro– es, precisamente, lo que ponen de manifiesto las obras “ecológicas” de Morales.

La visión del hombre como desterrado presente en estas obras no es ni mucho menos exclusiva de ellas. Para Morales, que sufrió el destierro “en su sentido más severo” –el de ser arrancado de su tierra de origen y convertido en un “infirmo”, obligado a relacionarse con el mundo desde el “extrañamiento”¹⁷– el hombre es, en esencia y tenga o no conciencia de ello, un desterrado y un ser en la

¹²En esta dialéctica entre teoría y praxis se procede por cambio de signo, de positivo a negativo: de lo que es o debiera ser la técnica, la arquitectura, etc., a lo que ha llegado a ser y en realidad no es.

¹³“La arquitectura, técnica y arte”, en *Arquitectónica*, II, *op. cit.*, págs. 23 y 24.

¹⁴“El hombre «a cubierto». Sobre el sentido originario de la técnica”, *Arquitectónica*, II, págs. 32-33. En la consideración del hombre como ser esencialmente técnico (o “mediato”) y artificializador vuelve a insistir Morales en ensayos y artículos posteriores: “Tecnología y creación arquitectónica” (*Auca*, N° 28, Santiago de Chile, 1975, págs. 15-16); “El poder del intelectual” (de 1987, recogido en el número citado de *Suplementos Anthropos*, *op. cit.*, págs. 155-160), y “Tecnología y humanismo” (revista *Mapocho*, N° 30, Santiago de Chile, 1991, págs. 97-111).

¹⁵(...) Si, tal como sucede en el presente, la técnica adquiere segura suficiencia por las muchas posibilidades que procura su acelerado desarrollo, arrojándose a la sola productividad con prescindencia del pensamiento fundamentador o «razón verdadera», el divorcio entre el hacer y el pensar puede privar a la técnica del necesario sentido, convirtiéndola, literalmente, en insensatez. La insensatez actualmente experimentada: que nuestra nueva, pavorosa e incontenible selva radique en la maraña fabricada por la técnica. Y esto aunque algunos sospechen que mediante la técnica el hombre dejó de ser selvático...” (“La arquitectura, técnica y arte”, *op. cit.*, págs. 24-25).

¹⁶“Tecnología y creación arquitectónica”, *op. cit.*, pág. 16.

¹⁷Léanse, a este respecto, “Teatro *de y en el exilio*” (en *Teatro*, *op. cit.*, págs. 41-44) y “Mi teatro y el destierro” (especialmente las primeras páginas).

incertidumbre: "La visión del hombre como un ser en la incertidumbre está presente en todo mi teatro. Aunque la incertidumbre se encuentra en la raíz del hombre: si es pensante es porque tiene incertidumbre (...) La condición del hombre, expresada en muchos mitos antiguos, es la de un desterrado que perdió su paraíso. Pero el paraíso es tal porque lo hemos perdido. El hombre es un ser que añora lo que no tiene; de ahí que viva creándose paraísos"¹⁸. Lo que subrayan las obras "ecológicas" de Morales, sin embargo, no es tanto el sentimiento consustancial al hombre de "encontrarse-perdido" en el mundo¹⁹, como su condición de desterrado respecto a uno de los "paraísos artificiales" que se ha construido, el de la técnica. En dichas obras podemos advertir tres figuraciones o visiones artísticas del hombre que, sin excluirse forzosamente entre sí, muestran las diferentes posibilidades que tiene la técnica de convertir al hombre en un desterrado: el hombre como "peregrino" o ser "errante", el hombre "situado" en la "vastedad" de la técnica y el hombre cosificado.

El hombre como peregrino o ser errante queda plasmado en dos piezas, *La odisea* y *Orfeo y el desodorante*²⁰, cuyos protagonistas —Pedro y Orfeo— son la actualización de dos míticos viajeros, que en las obras de Morales se pierden en los laberintos del mundo moderno. "El errante —dice Morales en *Arquitectónica*— no sigue un camino, sino que, más bien, no lo halla: porque no lo tiene o porque no existe. Yerra, vive en el error, vaga: se encuentra-perdido"²¹. El errante se encara con "la vastedad", o sea, con lo impreciso, innumerable y desconocido, con "'lo inmenso' bajo el aspecto de naturaleza"²². Cuando encuentra puntos de referencia, segmenta dicha vastedad, la domina: deja de errar y se orienta; si, además de orientarse, se "sitúa" —establece una sede fija—, se centra, porque "se reconoce —al igual que reconoce «lo suyo»— en todo lo que le rodea"²³. El "aquietamiento" necesario para centrarse lo consigue el hombre mediante la arquitectura y, en general, la técnica. En las dos piezas de Morales aludidas, sin embargo, sucede exactamente lo contrario: que el hombre "situado" en el mundo mediante la técnica se convierte en un "errante" y, por tanto, en un "descentrado".

En *La odisea* asistimos al proceso de construcción de una ciudad futura en un barrio donde sólo vive una pareja de recién casados, Pedro y Eli. Los personajes sufren, con pasmo y resignación, la implantación de las "mejoras" ideadas por un anónimo "Instituto de la Facilidad", encarnación abstracta de un poder tecnocrático, y llevadas a cabo por unos obreros que se limitan a cumplir "órdenes". Las "mejoras" —zanjas, puentes, cuerdas, barreras metálicas, postes telefónicos, andamios de edificios, que quedan abandonados y señales de tráfico peatonal— invaden progresivamente el espacio, hasta el punto de acabar convirtiendo la casa de la pareja, representada por una tarima minúscula en el centro del escenario, en

¹⁸ *La técnica en la obra de José Ricardo Morales, op. cit.*, pág. 5.

¹⁹ Véase "El teatro de la incertidumbre", en *Dilemas* N° 4, Santiago de Chile, septiembre de 1968, págs. 27-28.

²⁰ Cito por las ediciones de *Teatro de una pieza* y *No son farsas*, respectivamente.

²¹ "El hombre en la vastedad", *Arquitectónica*, II, *op. cit.*, págs. 39-40.

²² *Op. cit.*, pág. 41.

²³ *Op. cit.*, pág. 45.

un islote perdido y de imposible acceso. Así, las aventuras del héroe clásico por islas y mares remotos se convierten, en la obra de Morales, en una absurda carrera de obstáculos por un mar técnico que acabará engullendo a este "héroe" de la modernidad. Al iniciarse la obra, Pedro, que representa al ciudadano moderno –hiperactivo, sometido al ritmo de vida frenético que impone el reloj e integrado en el engranaje del sistema–, es un hombre "centrado", en cuanto que está "situado" –tiene en su casa su sede, su centro– pero también "errante", en la medida en que para acudir a la oficina donde trabaja debe, diariamente, "navegar por esos malos rumbos del viento negro de las chimeneas y de los autobuses económicos" (pág. 9)²⁴. Conforme avanza la obra, el personaje va perdiendo su condición de "situado" y acentuando la de navegante: gracias a las "mejoras", llega cada día más tarde y más cansado a su "puerto", hasta que, al final, lo pierde definitivamente y se convierte en un naufrago²⁵. A pesar de todo, ni Pedro ni Eli –que asumen como propios los lemas del Instituto de la Facilidad– cuestionarán de forma radical la validez de las mejoras y del sistema²⁶. A lo sumo, y en esporádicos arrebatos de lucidez, manifestarán perplejidad y extrañeza ante el establecimiento de unas intervenciones técnicas que entorpecen sus vidas y que van en contra del sentido común más elemental: se construye con vistas a un futuro que prescinde del presente y de las necesidades reales de los ciudadanos.

Errando por los "infiernos" del mundo moderno vemos también al protagonista de *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos*. Debido a la procedencia mítica de esta figura, su destierro se proyecta en un doble plano: el mítico y el humano. "Orfeo –dice Morales– es el ordenador del mundo a través del arte, pero sucede que el arte ya no rige al mundo, ni lo ordena"²⁷; Orfeo, como mito que

²⁴"La convergencia hacia el centro de la vida corriente", dice Morales, es propia del «hombre enfocado», el que "tiene su referencia en el hogar, al que acude cotidianamente" ("La arquitectura, técnica del estar. La dinámica del permanecer. Convergencia y centro. El enfocado", *Arquitectónica*, II, *op. cit.*, pág. 57).

²⁵Pedro, por haber cometido una absurda infracción de "tráfico peatonal", es castigado a pasearse eternamente por la ciudad con un cartel que dice "Siga la flecha"; como debe dar buen ejemplo y delante de su casa han puesto un letrero de "Prohibido el paso", es de suponer que nunca volverá a reunirse co Eli.

²⁶Su incondicionalidad para con él –"La flecha no se equivoca nunca. Siempre tiene razón. No se discute" (pág. 22)– les impide darse cuenta de lo que la realidad y la experiencia les demuestra. Su confianza y optimismo no tienen límite: "No podemos quejarnos", "Hay muchas mejoras", "Tenemos un gran porvenir", repetirán una y otra vez. Pedro y Eli, como tantos otros personajes de Morales, son seres pasivos. A este respecto, comenta el autor: "En mis obras el individuo está frecuentemente inerte. Tiene posibilidad de reacción, aunque a veces no la efectúe. En ese caso, mi obra es la reacción, pues sugiere que en este mundo podemos concluir por no reaccionar (*La técnica en la obra de José Ricardo Morales*, *op. cit.*, pág. 7).

²⁷Declaraciones para *Ercilla*, N° 2096, Santiago de Chile, 1 de octubre de 1975, pág. 46. En *Arquitectónica*, Morales habla de arte y técnica como dos formas diferentes de intervenir en el mundo. El arte "nos sitúa ante el mundo como mundo expuesto que requiere de la contemplación", mientras que la técnica "nos sitúa «en el mundo» como un mundo hecho", es decir, que "actúa sobre el contorno para producir lo que aún no hay, considerado necesario" ("La arquitectura, técnica y arte", *op. cit.*, págs. 25-26). Dos mitos clásicos, Orfeo y Prometeo, expresan esta doble intervención del hombre sobre el mundo. "De cómo se efectúa la desnaturalización artística del contorno silvestre o en bruto –leemos

simboliza el arte, el orden y la armonía, “muere” en la obra de Morales: hace su “último viaje a los infiernos”. Pero Orfeo representa también “al hombre desterrado en el laberinto de los sinsentidos actuales”²⁸ –incluidos los que produce la tecnificación descontrolada– y, en general, al desterrado, en el sentido estricto del término. Vayamos por pasos. En *Orfeo y el desodorante*, Orfeo es un cantante de moda y Eurídice una modelo; ambos trabajan para una agencia de publicidad–P.I.S.A.– cuyo Agente, en confabulación con los demás representantes de la malignidad moderna (el Asesor Científico, el Gerente de una empresa, el Inspector, Vanessa y el Doctor Marcus), convierte, primero a Eurídice y luego a Orfeo, en víctimas de su propia condición de objeto de consumo: ella se volatiliza al probar, en un anuncio, el desodorante del que hace publicidad, y él es despedazado por las bacantes modernas, sus *fans* enajenadas por la reaparición del ídolo tras su descenso a los infiernos. En el primer acto (escena segunda) se representa la pérdida de Eurídice. En la breve escena inicial que la precede vemos a un Orfeo “absorto”, “ausente” y melancólico por la pérdida de su poder mítico: “Ahora no canto: invento”, se lamenta ante Eurídice (pág. 14); es el recuerdo de la voz y la canción, y no la voz y la canción del presente, lo que oyen los personajes. En el segundo acto, Orfeo desciende a los infiernos en busca de Eurídice. Pero ese infierno no es más que la transfiguración de nuestro mundo actual en sus múltiples formas de enajenación: es el infierno de la burocracia, la informática, las prohibiciones, las informaciones contradictorias, los funcionarios y, sobre todo, el infierno del consumo (de objetos y de ideas). A diferencia de lo que relata el mito, el Orfeo de Morales no encanta con su música a los monstruos infernales; su atributo como personaje no es ya la cítara, sino la maleta, clara simbolización de su destierro, humano y mítico:

Una agencia de viajes.

En escena, el Asesor Turístico y la Señorita. Entra Orfeo, sonámbulo, con una maleta.
(...)

LA SEÑORITA –¿Es usted griego?

ORFEO –Lo fui.

LA SEÑORITA –¿Es usted músico?

ORFEO –También lo fui. ¿Cómo lo sabe?

LA SEÑORITA –Su buen oído... ¿Se encuentra desterrado? ¿Cambió de nacionalidad?

ORFEO –Igual que muchos.

LA SEÑORITA –La nacionalidad puede cambiarse; el nacimiento, no (...)

(Pág. 32)

en *Arquitectónica*– da testimonio el antiguo mito de Orfeo: cuando el héroe tracio, con pulsar la cítara, concierta bosques y breñas, transformándolos en arquitectura, hace «mundo» cualitativamente, pues obtiene que todo aquello perteneciente a lo «dado» adquiera la medida, la concordancia y la pauta que su instrumento músico propone” *Ibid.*, pág. 26).

²⁸“Prólogo” a *No son farsas*, *op. cit.*, pág. 11.

En este pasaje, como en muchos otros de la obra, Morales juega con las posibilidades que le ofrece un personaje que, procedente de un “tiempo inmemorial” y de un espacio mítico, se ve “resucitado” en un mundo moderno que contempla con ojos extrañados y distantes. Todo le resulta incoherente, absurdo, extraño; lo vemos “sonámbulo”, “ausente”, “absorto”, sólo pendiente de sus “ideas”, es decir, del reencuentro con su centro, Eurídice. “Estoy seguro de lo que pienso y quiero. Pero no puedo estarlo de lo que pasa, porque no depende de mí”, le dice al Funcionario (pág. 39). La pérdida de su poder de intervención sobre el mundo, como mito y como hombre, reduce su participación en éste a la de mero espectador.

En el tercer acto, Orfeo visita la cúpula del poder en el infierno, donde tienen atrapada a Eurídice. Para evitar que ella vuelva a la tierra, Vanessa le hace leer a Orfeo unas cartas del pasado. “¿Acaso mirar hacia el pasado no es mirar hacia atrás? (...) Aquí, volver hacia el pasado está prohibido” (pág. 71), argumenta la Perséfone de Morales. Una vez expulsado Orfeo, Eurídice, totalmente asimilada a la maldad infernal, propondrá destruir el “mito” del infierno, haciéndolo subir a la tierra: “Si los humanos convirtieron a la Tierra en un maravilloso infierno técnico, más eficaz que el nuestro, ¿tenemos que seguir aquí, por debajo de ellos, sumidos en el sótano?” (pág. 73). En la última escena, Orfeo, ya en la tierra, escucha la narración que de su propia historia –la expuesta en *Orfeo y el desodorante*– le hace a una joven; la explicación de su “mito”, en versión moderna, deja perplejo a Orfeo, que no puede dar crédito a lo que oye, aunque la realidad le demuestre que es cierto:

ORFEO –Es una historia, nada más.

LASEÑORITA –En ella, los personajes del infierno regresan a la Tierra. El Doctor Marcus. (*Entra*). El Gerente. (*Entra*). (...) Después llenan el mundo de daño y de males. Suenan sirenas (*suenan sirenas*), como ahora, para anunciar calamidades (...).

ORFEO –Pero eso no es verdad.

LA SEÑORITA –(...) Yo sé que no es verdad, pero en la historia que publican, Orfeo permanece inmóvil, junto a una puerta, como usted. Aparece una mano y le cubre la boca: otra, los ojos (...) Y en horrible silencio, las bacantes lo atraen, se lo llevan lentamente hacia afuera y luego lo destrozan en la calle.

Tal sucede. La Señorita sigue ordenando libros. (Págs. 77-78)

Si Orfeo y Pedro muestran su condición de desterrados en su continuo peregrinaje por un mundo técnico, los personajes de *Prohibida la reproducción*²⁹, en cambio, la manifiestan en su eterna inmovilidad, en su paradójico estar “situados” en la “vastedad” técnica. Cuatro personajes parlantes –Liberón (el ministro), Hilario (su brazo derecho), Pedro (el iluso) y Ernestina (la loca lúcida)– se confunden con una multitud de monigotes – “*Todo el mundo*” que, dispuestos en filas, ocupan enteramente el escenario. La obra muestra el resultado de un absurdo

²⁹Cito por la edición de *Teatro de una pieza. Op. cit.*

“plan de superpoblación” de la tierra que, ideado por “la planificación” con el objetivo último de “obtener el equilibrio requerido entre la producción y el consumo”, ha logrado dar “ocupación íntegra” al planeta: “*La humanidad invadió toda la superficie terrestre. No queda el menor hueco vacío*”, reza la acotación inicial. Al lograrse el ideal de “un mundo mejor y plenamente humanizado”, las anteriores órdenes de reproducirse se convierten en una prohibición: “¡Ha terminado el plan de superpoblación! (...) ¡Está prohibida la reproducción!”, anuncia Liberón. En *Prohibida la reproducción* Morales contempla los peligros que entraña la masificación humana. La acción de poblar, dice en *Arquitectónica*, es, en principio, positiva: “La gente en cantidad (...) reduce la vastedad, ocupándola; humaniza la tierra, poblándola, y en el «aumento» que es característico de la población, «densifica» los territorios, saturándolos”³⁰. Pero, objeta: si “las concentraciones humanas rebasan los límites de lo abarcable y de lo reconocible en aglomeraciones des-comunales, lograrán desarraigarnos del propio lugar ocupado y del conjunto al que pertenecemos, cuanto de nosotros mismos, alterándonos. *La vastedad, que al quedar ocupada por el hombre «se reduce» a lugares reconocibles, suele revertir su condición inabarcable y desorientadora en los espacios superpoblados, carentes de referencias por la muchedumbre y la analogía de éstas*”³¹. En *Prohibida la reproducción*, en efecto, la vastedad de la tierra ha sido reemplazada por una nueva vastedad: la humana. Los hombres –reducidos en la obra a “gente” que no “puede irse ni moverse”, a meros “productos del plan de superpoblación”– son las “rocas” de este nuevo paisaje: “*todos tienen un tinte común: el de la amarillenta costra que los cubre de cabeza a pies*” (acotación inicial, pág. 68). Confundidos con la tierra que cubren y confundidos entre sí, estos hombres han perdido su humanidad y su individualidad; y, como dice Ernestina, el personaje que se busca a sí mismo entre los demás tan afanosa como inútilmente³², cuando no hay individuos no hay nadie, sólo vacío:

No hay superpoblación mundial. No hay absolutamente nadie. Cuanta más gente haya sobre el mundo más vacío (...) (Pág. 74)

(...) Hemos llegado a la insuperable disolución del uno en todos y del todo en todos (...) Somos naturaleza, somos hombres. Somos paisaje: paisaje natural, paisaje humano. Somos cada vez más terrestres: cubrimos esta Tierra enteramente y la tierra nos cubre por completo. Todo está en todos como nada

³⁰“Habitar y poblar. Lo populoso y lo público”, *Arquitectónica*, II, *op. cit.*, págs. 102-103.

³¹“Habitar y poblar...”, *op. cit.*, pág. 106. La cursiva es mía.

³²“Ernestina busca a Ernestina”, repite incansablemente, y esa Ernestina es a la vez la madre, la hija y el personaje que vemos en el escenario, porque Ernestina se busca en el pasado como en el futuro y sólo se encuentra, perdida, en el presente. Ernestina, que antes era una persona única y diferenciable de las demás –era negra– sufre porque las distinciones entre los hombres se han perdido; su búsqueda, evidentemente, está condenada al fracaso:

Ella era negra. Ella era negra, como sus padres y sus abuelos hasta el origen de las especies. Yo la reconocía por su noble color (...) Ahora nos distinguimos por el color de la tierra que nos cubre y nos entierra (...) Pero, ¿quién me asegura que Ernestina no esté cubierta de tierra blanca o roja? Y entonces, ¿cómo la reconoceré? (...) *Prohibida la reproducción, op. cit.*, pág. 80.

en todos... ¡La prueba! –*Saca el esquisto*– Así nos vemos todos: aquí no se ve nadie. (Pág. 76)

Junto con la anulación del individuo, la otra consecuencia fatal de la masificación, enunciada en *Arquitectónica* y recogida en *Prohibida la reproducción*, es la desorientación. En esta pieza los personajes no tienen más referencias para situarse espacialmente que ellos mismos –han anulado las que les ofrecía el paisaje, al cubrirlo por entero–, lo cual equivale a decir que no tienen ningún elemento para orientarse, dado que todos son iguales y ni siquiera se ven entre sí. De ahí las dificultades que encuentra Ernestina para distinguir entre derecha e izquierda³³ y la obligada vaguedad con la que habla para localizar algo en el espacio:

PEDRO –(...) Ernestina, ¿hacia qué lado está el despeñadero?

ERNESTINA –Hacia el lado de allá. Nosotros estamos en este lado. En el lado de acá (...) ³⁴ (Pág. 83)

La cosificación del hombre, presente en *Prohibida la reproducción* y en tantas otras obras de Morales, se lleva hasta los límites de la locura en *Miel de abeja* y tres piezas que el autor reúne como trilogía –*Cosa, objeto, material*– en 1974: *La cosa humana*, *El inventario* y *El material*³⁵. En ellas, el hombre sufre el destierro en su versión más dura: el destierro de sí mismo, de su propia condición humana. Despojado del pensamiento y de la libertad, el hombre deja de ser persona para ser “algo”; síntoma inequívoco de esta degradación es la “afasia” que padecen varios personajes, desde el momento en que el lenguaje, como posibilitador del pensamiento, es lo que mejor define al hombre en su humanidad. Convertido en “cosa”, el hombre es susceptible de ser utilizado como producto con el que se comercializa (*La cosa humana* y *Miel de abeja*), objeto inventariable (*El inventario*) o materia prima para la elaboración de “proyectos” (*El material*). Estas cuatro piezas ilustran a la perfección el comentario de Morales sobre el actual “hacer” del hombre: “Si los antiguos supusieron que cuanto hacemos nos hace –hago zapatos y me hago zapatero–, actualmente, mucho de cuanto hacemos nos deshace, perdiéndose la vida por ganarla, hasta el punto de que si hago zapatos me puedo convertir en uno de ellos”³⁶.

³³La distinción entre derecha e izquierda es característica del hombre orientado: “Cuando el hombre está orientado y orienta a su vez la vastedad, el indiferenciado espacio «a la redonda» se transforma en una extensión remitida a determinados puntos «cardinales», articulada sobre el «gozne» que dicho término significó originalmente, dividida en derecha e izquierda respecto al orientador y dirigida hacia los extremos polares que la traza implica” (*El hombre en la vastedad*, *op. cit.*, pág. 44).

³⁴“En la vastedad nada se puede indicar o mostrar, nada se pronuncia o acusa, porque la vastedad es vaguedad. Así que aquello que experimentamos como más cercano y directo en la vastedad es, ciertamente, su carencia de proximidad; su descomunal amplitud. Por ello, en la vastedad no hay «aquí» ni «allí» puntualizadores, indicadores o localizadores, dado que, en cuanto es tal y auténticamente, carece de referencias o lugares” (*El hombre en la vastedad*, *op. cit.*, pág. 42).

³⁵Cito por las ediciones de *Art teatral y No son farsas*.

³⁶“Mi teatro y el destierro”, *op. cit.*

• *La cosa humana* –“(Su funcionamiento y modos de empleo). Catálogo para uso de nuestros clientes”– se configura como anuncio publicitario de un producto, la cosa humana, que promociona y comercializa la “Industria Humanícola S.A.” y que garantiza la “diversión” de sus compradores. La concepción de la pieza es de una gran simplicidad y elocuencia: un enorme estuche “*parecido a un refrigerador* se abre dejando a la vista “*una cápsula hermética de material transparente con un hombre en su interior*. Una voz en *off* va describiendo las características del “ejemplar” mientras éste exhibe sus habilidades ante sus potenciales clientes. El aletargamiento de los sentidos y la anulación de su capacidad pensante –“En la cabeza, ese apéndice esférico y superior (*lo indica*), tuvo antaño localizado el pensamiento. Ahora, tal como demostraron nuestros técnicos, se encuentra situado en este punto «el centro de obediencia»” (pág. 84)– reducen al hombre a su pura materialidad y, por tanto, a vacuidad; convertido en una especie de animal diseccionado, la cosa humana ha logrado la eternidad, porque, como dice la voz en *off*, “aquello que no vive, sólo dura” (pág. 91). En “Un poco de historia”, una de las secciones del anuncio, se nos insinúa que lo que condujo al hombre a su autodestrucción fue su incapacidad para superar sus propias irracionalidades:

(...) Antaño el hombre padecía, porque creyéndose el ser más racional, sospechaba que no lo era del todo (...) Cuando tenía conflictos, los resolvía con la violencia que negaba. Destruía la tierra que habitaba y se quejaba de la destrucción. Consumía todo lo existente, al par que lamentaba su extinción. Poblaba con exceso y abominaba del exceso de población. En nombre de su propia libertad imponía la esclavitud a los demás (...) Nuestros historiadores no concuerdan sobre el motivo que agotó a la especie: ¿canibalismo?, ¿burocracia?, ¿deseo primitivo de prestigio?, ¿poder más fuerte que el poder pensar?, ¿competición ilimitada?, ¿terrores colectivos?, ¿justicia o injusticia social?

(Pág. 89)

El humor corrosivo que atraviesa esta pieza alcanza su clímax cuando la cosa humana interpreta su último “número”, en el que, como actor de una grotesca mojiganga, muestra complacencia en la demostración de su propia idiotez: *La cosa humana se saca del bolsillo una vejiga. La hincha. Cuando la deja como un globo, exhibe un alfiler. Pincha el globo. Sonríe* (pág. 92).

Si en *La cosa humana* la cosificación aparece ante nuestros ojos como resultado, en *Miel de abeja*, en cambio, lo hace como proceso. Mucho menos sarcástica y más poética que *La cosa humana*, esta “imaginación en un acto” muestra cómo Cerino, blando y soñador, desoyendo las irónicas advertencias de su otro yo (Cerino B), cede, por exceso de amor y bonachería y por el deseo de comprar una mecedora para poder meditar, ante las ambiciones mercantiles de su mujer, la maquinadora Melisa, que quiere hacer un “buen negocio” con la producción de abejas y la venta de miel; haciendo uso de su “imaginación febril”, Cerino se transforma en el objeto de los deseos de su abeja reina: en un árbol florido que destila miel, con un cubo en cada pie para recogerla. No dándose por satisfecha, la ambiciosa Melisa decide sacar provecho, ya no del producto, la miel, sino de su productor, Cerino:

Un hombre transformado en árbol, lleno de abejas y que produce miel... no existe, que yo sepa. (*Pausa*) Sino existe otro y aquí tengo uno, éste que poseo es ejemplar único... (*Pausa*) Por ser ejemplar único alcanzará un precio extraordinario... (*Pausa*) (...) ¡El porvenir nos pertenece, puedes estar seguro! (...) Nos interesa el productor. Habrá que darle buena publicidad... (*Acelerándose. Como un charlatán*). ¡El hombre convertido en árbol, el poblado de abejas y que destila miel! ¡Espectáculo único! ¡Caso sin precedentes! ¡El asombro del siglo! (...) Lo exhibiré donde convenga y obtendrá, de este modo, el reconocimiento necesario. (*Pausa*). Definitivamente, no venderé sólo el producto, venderé al productor... (Págs. 45-46).

Atrapados en la trampa que ellos mismos se han tendido –Cerino con su “imaginación febril” y Melisa con su “imaginación mercantil”–, ambos acabarán convertidos en un verdadero producto para el mercado: un gran envase, con una etiqueta en la que se lee “Productos Cerino. La dulzura de la vida” acaba ocultando a los personajes, mientras suena una canción publicitaria con una música que “*estríde fortísima, intolerable*”. En *Miel de abeja*, el pensamiento reflexivo (Cerino) se pone al servicio del pensamiento mercantil (Melisa), se amolda a sus exigencias, en vez de guiarlo para darle una salida sana; el resultado es que el segundo destruye al primero y se destruye a sí mismo.

En *El inventario* (“ensayo dramático en dos actos”), “las posibilidades de catalogar al hombre y de anularlo se vinculan a las técnicas vigentes de la computación y de la descripción de objetos”, comenta su autor en el prólogo³⁷. Porcel, el protagonista, es visitado, en su casa y a altas horas de la madrugada, por dos miembros del “Instituto del Inventario” (Barbicán y el Funcionario) que vienen a hacerle el inventario de sus bienes, un inventario que, por otra parte “ya está concluido” y del que sólo queda “comprobar ciertos detalles” (pág. 112). Una vez finalizado el inventario de los objetos, se hace el de Porcel, que se convierte así en un objeto más. Tras una primera reacción de rebeldía y violencia, el personaje se ve obligado a ir cediendo terreno ante la intolerancia y presión de los invasores. Primero deja de hablar, pero sigue oponiéndose con el pensamiento, que ellos exponen por él. Sus tímidos conatos de poner objeciones a cuanto está presenciando –ese gesto tan repetido de levantar la mano– son en balde: él es, como dice El Funcionario, “un simple espectador”, y como tal debe presenciar la representación de los diferentes inventarios que se van a hacer: el de una silla (acto I), el de una cacerola y el suyo propio (acto II)³⁸. La derrota de Porcel se produce cuando, con la entrega a los dos funcionarios de sus manuscritos críticos sobre “las fallas en el sistema”, se entrega también a sí mismo, al Porcel pensante y disidente. Pero a estas alturas de la obra –concebida formalmente como la narración, incluida en el inventario, de lo que ocurrió la noche en que Porcel fue inventariado–, el lector

³⁷No son farsas, *op. cit.*, pág. 10.

³⁸La habilidad de este juego metateatral hace que el potencial espectador de *El inventario* se sienta igual de amenazado y atemorizado que el protagonista, en cuanto que ambos comparten la condición de espectadores de “El inventario”.

o espectador desconfía de la veracidad de lo que El Funcionario y Barbicán están exponiendo; de hecho, la última réplica del protagonista continúa siendo la de un ser que reflexiona y duda:

EL FUNCIONARIO –(...) “Teníamos obligaciones que cumplir (...) Eran las exigencias del inventario”.

BARBICÁN –Y las del bien de todos.

PORCEL –¿El bien de todos ?

(...)

EL FUNCIONARIO –Porcel, ausente, asociaba “el bien de todos” con aquello de que “los bienes nos producen males”. “El pensamiento, ¿será un bien?, se repetía. Después reflexionó: “¿Pensar es proponer lo que no hay, frente a lo establecido anteriormente y por cualquier sistema?”. Estaba muy confuso (...)

(Pág. 143).

Una doble crítica, un doble aviso, se desprende de la lectura de *El inventario*: la dirigida al creciente y avasallador desarrollo de las técnicas de catalogación, como medio que reduce la realidad, y con ella al hombre, a una mera acumulación de datos que acaba por tener más valor que la realidad misma, a la que acaba suplantando –porque, como afirma El Funcionario, “sólo existe aquello que está en el inventario” (pág. 135)–, y la dirigida a la utilización que de dichas técnicas, con fines de manipulación y dominio, puede hacer el poder. A este respecto, en la obra se dice que “el inventario incluye lo que existe”, pero lo que no interesa que exista en el inventario –los manuscritos de Porcel, por ejemplo– se elimina de la realidad, ya que no se acepta nada “a expensas del sistema establecido, con prescindencia del orden inventariado, almacenado en los computadores” (pág. 129). Y aunque Barbicán y El Funcionario aleguen que actúan movidos por fines “solidarios” –“la sociedad debe saber cuántos objetos hay”– (pág. 102) y “científicos” –“no hay nada más noble que el saber”– (pág. 113), la realidad es que se sirven de esos medios para ejercer un poder pleno sobre los hombres.

BARBICÁN –¿Existe el que carece de partida de nacimiento, de cédula de identidad, de pasaporte o comprobantes de impuestos y contribuciones? Para morir de veras ¿no se requiere de un certificado de defunción?

EL FUNCIONARIO –¿No es todo inventariable, como podemos demostrar?

BARBICÁN –La palabra, los gestos, los pensamientos e intenciones, los pasos, los motivos, los escritos, las obras ¿no son catalogables y almacenables sin que les falte nada?

EL FUNCIONARIO –¿No hay cada vez mejores medios de información y clasificación?

BARBICÁN –Fichas, tarjetas perforadas, archivadores, fotos, cintas magnetofónicas, películas y microfilmes, ¿vamos a desecharlos?

EL FUNCIONARIO –¡De ninguna manera! Sería ir contra los tiempos.

BARBICÁN –Y el hombre siempre usa lo que tiene a mano.

EL FUNCIONARIO –Aunque no sepa para qué lo usa.

BARBICÁN –Pero nosotros lo sabemos a la perfección.

EL FUNCIONARIO –Usamos esos medios...

BARBICÁN –¡Para hacer bien al prójimo! (Págs. 120-121)

El material, en su concepción escénica, es semejante a *Prohibida la reproducción*. En un “espacio abierto, sin límites” se levanta “una pila de embalajes de madera, tan alta que no se aprecia su extremo superior” (pág. 145); cada caja contiene un hombre. Seis únicos personajes –de los que sólo vemos la cabeza asomada a la caja– representan a una colectividad humana sometida a una situación demencial: la de haber sido convertida en “material” para la elaboración de un “proyecto” de construcción –nadie sabe con certeza de qué– ideado por un “héroe” –un tal Rostun, de identidad desconocida– y ejecutado por una grúa, sobre la que se ha perdido el control, que traslada y almacena las cajas a su antojo. Los personajes³⁹, a los que una mosca rebelde, contraviniendo el “programa”, mantiene despiertos, perciben, desde la angustia que da la conciencia, la falta de sentido de sus vidas. Sus referencias espacio-temporales son muy vagas –sólo oyen voces y ruidos y ni siquiera se ven entre ellos–, pero siguen necesitando orientarse. Se preguntan por qué y para qué “están” ahí y sólo encuentran una respuesta, “porque sí”. Se esfuerzan por llenar el tiempo, que saben vacío de sentido, con conversaciones con las que dan forma a la nada, la misma nada que expresan sus continuas pausas y silencios:

Silencio.

LISA –Algunos aseguran que la mosca carece de importancia.

GALA –Y otros afirman lo contrario.

LISA –En una emocionante discusión que se prolonga toda nuestra existencia.

BOB –Y nos permite pasar las horas muertas.

ELÍAS –Las horas vivos.

BOB –O como si estuviéramos.

Silencio. (Pág. 150)

El final de la obra, desolador, muestra el fatal cumplimiento del “proyecto”: tras la inauguración del material se procede a su inmediata demolición. Así de dramática es la consideración, expresada en *El material*, del hombre como ser que, privado de su libertad y de la capacidad de labrar su propio destino, es susceptible de ser manipulado y utilizado con fines oscuros por un poder tecnocrático irracional y ciego.

“La realidad actual nos convierte a todos en desterrados”, afirma Morales⁴⁰. Uno de los ejes vertebradores de esta realidad actual es la técnica, una técnica que, en su teatro, se desarrolla al margen de su verdadera razón de ser y que, en aras

³⁹Aunque la caracterización es mínima, cada uno de ellos se distingue por algo: Gala por su miedo, que esconde en un optimismo que hace agua por todas partes; Elías es el profeta; Bob el preguntón, el que quiere, a toda costa “saber”, y Lisa destaca por su tono sombrío y su amargura. Ponce, situado en la pila por encima de los demás, es el vigía, el infiltrado: dice “estar en el secreto” y su confianza en el proyecto no tiene límites; es tan optimista como ciego. Ventura, el único personaje que no habla, representa la opción de la acción; es el fugitivo.

⁴⁰Luisa Ulibarri: “José Ricardo Morales, dramaturgo en el exilio” (entrevista), *Ercilla*, N° 1.852, Santiago de Chile, 13 de enero de 1971, pág. 56.

de un “futuro” prometedor –“El futuro: la panacea de todos los males”, dice uno de sus personajes– hace del presente un callejón sin salida y del hombre un ser condenado al desarraigo, la desorientación y la deshumanización, cuando no a la muerte, metafórica o real.