

José Ricardo Morales

Colón a toda costa o el arte de marear. Edipo reina o la planificación

Santiago, Ediciones Universidad Andrés Bello, RIL Editores, 2000, 125 pp.

La obra del profesor José Ricardo Morales (1915) es lo suficientemente conocida como para intentar, aquí, una nueva revisión. Los excelentes datos y contextualizaciones aportados por el señor Eduardo Godoy en los prólogos, cumplen con largueza esta función, de modo que, sin detenerme en ello, pasaré a señalar los aspectos más estimulantes de la lectura de su *Teatro*. En primer lugar, considerémoslo una revisitación de mitos literarios e históricos en perspectiva lúdica, lúcida y asaz crítica. La figura de Cristóbal Colón ha sido explorada, ficcionalizada, sobredeterminada y parodiada hasta la saciedad. El peso de las disquisiciones freudianas acerca de la figura mítica del Edipo de Sófocles se ha vuelto, con el correr de los lustros, acumulativo y abrumador. Con todo, el autor considera que aún no se ha dicho la última palabra, y que todavía podemos verter conceptos originales sobre los antiguos dilemas de identidad, autenticidad y trascendencia, cuestiones capitales para el hombre de Occidente, que el teatro de José Ricardo Morales escenifica e imita a través de diálogos inteligentes y un uso del lenguaje que me recuerda insistentemente los guiños, equívocos y ambigüedades buscados con toda intención por un Juan José Arreola en sus cuentos. En *Colón a toda costa o el arte de marear*, los personajes concurren a una reducción al absurdo de la figura histórica del Almirante, demostrando, con sus discursos, la insuficiencia de datos fidedignos que satisfagan incluso al sentido común, para construir una identidad estética o ficticia del personaje. Cristóbal Colón es sólo un nombre, y los nombres pueden ser borrados del calendario; su intercambiabilidad dice relación, menos con la arbitrariedad del signo que con las trampas mismas que el lenguaje tiende a sus usuarios. Todo lo demás forma parte de lugares comunes de la historia y de la tradición literaria, que deben ser remotivados antes de emplearlos como materia poética (o dramática). Precisamente, frente a esta imposibilidad de la remotivación (pues la cultura y las costumbres y la literatura misma, con sus lecturas canónicas, se resisten a ello), se estrella la obra que comentamos; de ahí que su autor señale que “*la pieza se hizo a consecuencia de la imposibilidad de hacerla*” (p. 32), situación que se concreta en el fracaso de los miembros de la compañía para dar un remate a la representación improvisada. ¿Qué queda, entonces, de la representación misma, de la acción dramática que, pese a todo, leemos y se nos presenta? Pues, una serie de escenas y cuadros en que personajes derivados de identidades y guiones no muy seguros de sí

mismos (más bien, espúreos), afrontan con humor irónico y sutilezas conceptistas un descalabro metafísico, ecuménico, un fracaso existencial que se extiende en la historia desde el equívoco fundacional del propio Colón, y que se nos ha subido al entendimiento en progresión geométrica, como la leche hervida: "*FILOMELA: Estupendo proyecto. Así fracasaremos una vez más y pasaremos a la historia como la compañía que haya malogrado más obras en toda la existencia del teatro. La frustración total, ¡qué gran intento! Prueba, Cristóbal, a ver si te resulta. En la figura de Colón tienes un buen modelo.*" (p. 59)

Por otro lado, el *Teatro* de José Ricardo Morales nos está recordando constantemente que el drama es una convención, los diálogos, una impostación, y el asunto dramático, una materia infinita, imposible de agotar. Las escenas de teatro dentro del teatro de *Colón a toda costa* apuntan en estos sentidos. Personajes conscientes de estar en escena, sujetos que se mueven con soltura de una máscara a otra, identidades manipuladoras y manipuladas ellas mismas –Don Cristóbal es titiritero, además de dramaturgo; Yocasta, de *Edipo reina*, se da en el gusto en su *performance* de la Esfinge–, van configurando una legalidad escenográfica que tiende a disolver y distanciar la ilusión de la mimesis teatral: "*DON CRISTÓBAL: El asunto se torna complicado. Vamos por mal camino. Los críticos dirán que esta escena inicial tiene que ser teatro y no un intento vano de especular con ideas. Que estamos sobre un escenario y no en un curso de filosofía.*" (p. 38).

Rasgo distintivo de esta legalidad dramática es la expansión de la noción de "personaje", pues éste pasa a ser, muchas veces, un sujeto bifaz, una identidad actancial desdoblada, capaz de cambiar y mezclarse con otras identidades a lo largo de la obra –así, por ejemplo, los casos de Bobadilla/ Don Giorgio/ Vespucio y de Selene/ Yocasta, amasijos de caracteres que se van desplegando para enriquecer (y, a veces, confundir) el universo dramático representado con gran economía de medios. Así, la sorprendente fusión final de Yocasta con la "demonia", en *Edipo reina*, permite profundizar en la "historia no escrita" del clásico de Sófocles, proyectando sobre su mundo las culpables nociones postmodernas de manipulación de masas, terrorismo gubernamental y estado policial, encarnadas en el personaje de Creonte, junto con satisfacer el gusto (contemporáneo, irracional) por las puestas en escena, simulacros y toda la batería de trucos y efectos especiales con que la "era de la reproductibilidad tecnológica" (W. Benjamin) ha contaminado al arte.

Para concluir, me gustaría destacar que el teatro de José Ricardo Morales –por lo menos, en estas dos obras– aparece (aunque le pese a su personaje *Don Cristóbal*) como uno de conceptos, intertextos, citas y reelaboraciones de citas. La base de esta dramaturgia conceptual es una constante desconfianza hacia la institucionalización de la literatura y sus motivos, clichés y recursos retóricos, evidenciada en la búsqueda intencional del equívoco, el juego de palabras y la ambigüedad (fundamentos del chiste),

como formas de aproximar el solemne discurso teatral a los lenguajes de los medios de masa, del saber popular y aun de la vida cotidiana, informal. Ello, quizás, como una forma de recordarnos que la salvación o pérdida del sujeto, de su identidad y de su historia, se pueden dar en cualquiera de las dimensiones del lenguaje, esa fatídica y virtuosa herramienta de la Esfinge: En el preguntar y en el responder de los amantes, en los interrogatorios publicitarios, en los *eslogans* criminales.

Cristián Cisternas Ampuero
Universidad Andrés Bello