

### III. DOCUMENTOS

#### UN DRAMATURGO AL TRASLUZ: JOSÉ RICARDO MORALES \*

*Haydée Ahumada*

*Eduardo Godoy*

Universidad de Chile

Universidad Católica de Valparaíso

José Ricardo Morales es una de las figuras importantes en la historia del teatro chileno. Arriba a nuestro país el 3 de septiembre de 1939 en el histórico *Winnipeg*. Poseedor de una rica experiencia teatral en España, expresada tanto en la creación dramática como en la participación en grupos teatrales, se integra, de inmediato, al medio cultural chileno. Su experiencia, a pesar de su juventud, gestada en los centros culturales de Valencia, en plena guerra civil española, fue fundamental en la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941, del cual fue asesor literario y su primer director de escena. En tales condiciones, dirige *Ligazón*, de Valle-Inclán, que es una de las obras (la otra fue *La guarda cuidadosa de Cervantes*) con que se inaugura el Teatro Experimental: ambas representadas por el conjunto teatral “El Búho” de la Universidad de Valencia, en su experiencia española. Por ello, José Ricardo Morales es un vínculo determinante entre dicho grupo teatral hispano y la naciente agrupación chilena.

En cuanto a su creación personal, su primera obra representada fue *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*, empresa llevada a cabo por los titiriteros de el “El Búho”, en plena guerra civil. En Chile su primera obra es *El embustero en su enredo...* Luego, su relación con el teatro chileno se desgrana hasta hoy.

Reconocido por la crítica especializada como uno de los dramaturgos españoles importantes en la escena de habla española en el siglo XX, no podemos olvidar su participación fundamental en la historia del teatro chileno.

1. *Nos interesa saber de su formación. Primero, en una línea familiar, aquellos aspectos que para usted fueron importantes en la configuración de una identidad. Luego, en el ámbito teatral: ciertos encuentros, lecturas y experiencias que, en alguna medida, lo impulsaron hacia la escritura y la práctica dramática.*

\* Entrevista realizada en el marco del Proyecto Fondecyt N° 1.000.293

Es muy difícil reducir a unas pocas palabras cuánto implica esta primera pregunta. Tuve la suerte de nacer en una familia de pensamiento libre y creador. Mi padre, José Morales Chofré, investigó en distintos aspectos de la química y la bioquímica. Trabajó en bacteriología y descubrió bacteriófagos que llevan su nombre, aplicables a ciertas enfermedades de las plantas. En Chile produjo el primer suero fisiológico equilibrado iónicamente, a base de sodio, calcio, potasio y magnesio, e inclusive patentó un producto farmacéutico fundado en esa idea. Si a él le debo, posiblemente, el rigor que trato de emplear en mis investigaciones literarias o artísticas, es muy probable que haya heredado de mi madre, Dolores Malva López, la aptitud para las artes. Aún conservo las partituras de Bach, de Schuman y de otros maestros que interpretaba con frecuencia. En cuanto se refiere al teatro, mi vocación no se debió a las lecturas o al trato con determinadas personas, sino a que en él puedo poner en juego mi capacidad crítica y mi naturaleza conflictiva, propias de un modo de pensar que pone en tela de juicio cuanto trata o conoce.

2. *¿Cómo llega a “El Búho”, cuál es el propósito de esta institución y qué objetivos se plantea al integrarse a ella? ¿Considera “El Búho” definitorio para su escritura dramática?*

Llegué a “El Búho” por amistad, pues fui compañero de estudios de varios de sus integrantes. “El Búho” fue el teatro de los estudiantes de la Universidad de Valencia, grupo que prolongó a su manera el trabajo de Federico García Lorca en “La Barraca”, convirtiéndose en el teatro universitario más importante de España durante la guerra. Fueron varios sus directores, destacándose entre ellos Max Aub, al que me unió, además del aprecio, una vocación literaria compartida. Como al principio de la guerra me correspondió dirigir el Departamento de Cultura de la Federación Universitaria, del que formaba parte “El Búho”, mi trato con Max Aub fue frecuente y asiduo. De hecho, ambos, así como Lorca y Casona, supusimos que la escritura dramática requería tener la experiencia directa del teatro en su operatividad real, aun cuando para cada uno de nosotros dicha experiencia se tradujo en obras muy diferentes.

3. *En 1936 su vida da un vuelco radical; usted era un estudiante universitario que pertenecía a la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia, al iniciarse la guerra es nombrado redactor jefe de la revista “Frente Universitario”, pronto asume la jefatura del Departamento de Cultura de la FUE, para incorporarse luego a las Milicias Antifascistas. Con la distancia que impone el tiempo, cuáles son las marcas que la Guerra Civil española impone a su concepción de la vida, de las relaciones humanas y a su obra.*

La Guerra Civil, la defensa de un régimen legal y libre, la resistencia de varios años al fascismo, combatiéndolo hasta el límite de lo posible, más la derrota sufrida, el exilio, el campo de concentración y el paso de un continente a otro, todo ello me permitió conocer la naturaleza humana en situaciones de extrema

tensión, inclusive en la frontera que lleva de la vida a la muerte. Tal vez el humanismo atribuido a mi teatro se debe a todo lo que he pasado y a cuanto me pasó, que no fue poco...

4. *El 3 de septiembre de 1939 llega a Valparaíso a bordo del Winnipeg. Podría contarnos de la percepción que tiene de Chile en sus primeros años de exilio. Aquello que llama su atención, lo que le incomoda, su sensación frente al lenguaje y los usos sociales. Si pensó en algún momento dejar el país.*

La sensación que me produjo Chile en mis primeros años de exilio fue la de encontrarme “como en casa”, por el afecto que nos prodigaron en todas partes y las facilidades que tuvimos para efectuar nuestro trabajo, en algunos casos con más provecho para el país que a beneficio propio. He señalado en otra parte que algunos desterrados españoles no vinimos “a hacer la América”, como suele decirse, pues en la medida de nuestros medios, tratamos de contribuir a que América se hiciese, asunto muy diferente. En cuanto me concierne, pese a las diferentes ofertas que recibí de otros países –México, Estados Unidos–, nunca dejé de trabajar al servicio de Chile, como se comprueba en los más de cincuenta años de labor ininterrumpida en nuestras universidades, a las que contribuí con la fundación del Teatro Experimental y de los estudios de Paleografía en la Universidad de Chile, así como con la creación de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, entre otras aportaciones.

5. *Usted es uno de los padres del teatro chileno, al contribuir a la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en su ya lejano 22 de junio de 1941, y al dirigir LIGAZÓN, de Valle-Inclán, una de las dos obras representadas en su inauguración. ¿Cómo recuerda ese momento y las circunstancias que lo rodearon?*

En efecto, dirigí *Ligazón*, la primera obra representada por el Teatro Experimental, entre otras que tuve a mi cargo después. María Maluenda, Pedro de la Barra y Pedro Orthous figuraron entre los actores de la pieza mencionada. Si fui uno de los creadores de dicho teatro, posiblemente se debió a la necesidad que siente el desterrado de fundar algo en el país que le acoge, para poder profundizar debidamente en él.

6. *¿Qué influjo tuvo en la labor creativa y fundadora que usted asume en Chile el destierro español? Nos referimos a la experiencia obtenida por ser un testigo directo de “La Barraca” de Federico García Lorca, además de su experiencia personal con “El Búho” de Max Aub en el teatro universitario de Valencia; usted ha sostenido que el Teatro Experimental se relaciona directamente con ambos.*

Esta pregunta se encuentra contestada parcialmente en mi respuesta anterior. Sin embargo, conviene destacar que en el repertorio de las primeras funciones del

Teatro Experimental recurrí directamente al del Teatro “El Búho”, de la Universidad de Valencia, en el que me formé como director. Digo esto porque tanto *Ligazón* como *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, dirigida por de la Barra, figuraron en una representación de “El Búho”, efectuada en el Teatro Eslava de Valencia (27 de agosto de 1936), que incluyó además *Los dos habladores*, atribuida a Cervantes, y *El duende*, de Torres Villarroel. De hecho, mi aportación como asesor literario y primer director de escena del Teatro Experimental constituyó una verdadera transfusión de un teatro universitario de reconocida trayectoria a otro de la misma índole, que por entonces nacía en Chile. Incluso aporté la música para todas las obras estrenadas durante el primer año del Teatro Experimental, de manera que la transferencia de un teatro a otro no pudo ser más absoluta. Revelo estos antecedentes –¡sesenta años después!– preguntándome por qué si el ballet chileno reconoció la aportación directa de Joos y de sus discípulos, a diferencia de ello, en el teatro, la contribución de “El Búho” fue sistemáticamente ignorada.

7. *Cuando usted llega a Chile, el teatro universitario no es más que un deseo. ¿Qué significa la irrupción de su teatro en el panorama nacional de los años cuarenta?*

Por una parte, en cuanto director de escena, traje de “El Búho”, como antes señalé, las obras que constituyeron el programa primero del Teatro Experimental, representándolas casi exactamente a como lo habíamos hecho en España. A esa experiencia la he denominado “una transfusión” de un teatro a otro, de “El Búho” al entonces naciente Teatro Experimental de la Universidad de Chile. De semejante “transfusión” dan fe las fotografías de “El Búho” en que figuro con Max Aub y con los actores que representaron ambas obras en Valencia, además de una carta de Pedro de la Barra, dirigida a Edmundo de la Parra desde Venezuela, en la que confirma mi aportación. Inclusive la “transfusión” debida a los teatros universitarios españoles se corrobora en las obras correspondientes al segundo programa del Teatro Experimental, basado en piezas de Lope de Rueda y Juan del Encina, pertenecientes al repertorio de “La Barraca”, además de una obra más compleja, *El mancebo que casó con mujer brava*, de Casona, sobre un cuento del Infante Don Juan Manuel, pieza que me correspondió dirigir. De esta manera, mi trabajo de asesor literario y director de escena en el Experimental vinculó a los teatros universitarios españoles con el que entonces apareció en Chile.

8. *Usted acaba de fijar su compromiso y el aporte que hace al Teatro Experimental en los aspectos instrumentales, pero su condición de dramaturgo joven, con una propuesta interesante y novedosa, es otra variable que debemos considerar en el proceso que revisamos.*

En cuanto dramaturgo, mi primera obra estrenada, *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*, la representaron los titiriteros de “El Búho”, durante la

guerra española. En Chile, en 1941, escribí mi primera farsa extensa: *El embustero en su enredo*. Aunque después de haberme apartado del Teatro Experimental ofrecieron estrenármela en éste, opté porque lo hiciera la Compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Municipal de Santiago, llevándola después a Buenos Aires, Montevideo, Lima y Asunción. De hecho, mi “irrupción” de dramaturgo tuvo pocas consecuencias en el teatro chileno, dado que la versión definitiva de esta obra se estrenó en Buenos Aires y además, y sobre todo, habían de transcurrir más de treinta años hasta que el Teatro Nacional Chileno estrenara otra de mis obras: *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* (1957). No obstante, aunque desde entonces algunas de mis piezas han sido representadas por pequeños conjuntos en Chile, es muy posible afirmar que mi teatro ha sido sistemáticamente ignorado en el país, de modo que al respecto no puede hablarse de “irrupción”, dado que nunca produjo ruptura alguna... Esta, si la ha habido, ocurrió fuera de Chile.

9. *La fundación del Teatro Experimental fue, en cierta medida, una acción colectiva; pensemos en Pedro de la Barra, Moisés Miranda y tantos otros. ¿Cómo contempla hoy ese compromiso y sus alcances?*

Fue una generación en el sentido pleno de la palabra, porque generó la necesidad de tener en Chile un teatro más riguroso que el precedente, a la par que supo lograr los medios para culminar sus propósitos. El líder del grupo fue Pedro de la Barra, en el que se unían las aptitudes de gobernante con las de artista, aunque supongo que tales condiciones fueron las necesarias para que el grupo existiera y subsistiera. Después, con el tiempo, se sintió desplazado, retirándose del Experimental para ir a proclamar su irrenunciable pasión por el teatro a Concepción y Antofagasta, encabezando nuevos grupos y padeciendo nuevas decepciones, hasta concluir en Venezuela, desterrado, abandonándose a la melancolía que le produjo la pérdida de su país y de su hijo.

10. *A sesenta años de su creación, ¿qué valor le asigna al Teatro Experimental en la historia del teatro chileno?*

El Teatro Experimental significó la aparición del teatro culto en el país, desarrollado con rigor por la Universidad de Chile, tanto en sus representaciones como en la formación de actores, directores y técnicos.

11. *Dirigió la serie La fuente escondida que tenía como objetivo recuperar, desde Chile, algunos valores poéticos del pasado literario español. ¿Cuáles fueron sus razones? ¿Siente que cumplió sus objetivos?*

Para el desterrado, la voz de la tierra perdida perdura en su lenguaje, de ahí la política cultural que emprendimos en la Editorial Cruz del Sur, con Arturo Soria, José Ferrater Mora, Manuel Rojas, José Santos González Vera y mucho más que omito, aunque no olvido, Editorial destinada al hermanamiento de chilenos y

españoles en función del idioma, entre otras características que es imposible desarrollar aquí. Los impecables volúmenes diseñados por Mauricio Amster se agruparon en distintas colecciones de autores americanos y españoles, correspondiéndome prologar y seleccionar a los escritores de dos de ellas, *La fuente escondida* y *Divinas palabras*. La primera de éstas tuvo por objeto el rescate de diversos poetas españoles del renacimiento y el barroco, injustamente olvidados por la crítica rutinaria que los mantuvo al margen de toda consideración, transformándolos en exiliados del conocimiento. De modo que la referida colección significó solo una parte de los propósitos que nos llevaron a publicar desde las obras completas de Neruda hasta filósofos de distintas posiciones y tendencias, colaborando en la editorial autores tan señeros como Américo Castro, Pedro Salinas y Jorge Guillén.

12. *Sostiene que el dramaturgo debe ser un incitador, una especie de tábano socrático, según sus propios términos; ¿cómo se lleva a cabo esta misión en su teatro?*

La función del dramaturgo consiste en poner al hombre ante sí mismo, dándole lucidez sobre aquello que le ocurre. Cuando relacioné al dramaturgo con el insecto mencionado tuve en cuenta la misión del filósofo propuesta por Sócrates, al compararlo con el tábano que despierta al buey, sacándolo de la modorra. Todas las críticas que efectué en mi teatro, referentes a la técnica, a los regímenes de fuerza o a la privación de nuestra libertad pensante, corresponden a la actitud atribuible al dramaturgo que da lucidez con ellas a su público, en concordancia con la función que Sócrates atribuyó al filósofo.

13. *También afirma que el teatro se relaciona con la filosofía. ¿En qué consiste dicha relación? ¿Cómo se presenta en sus obras?*

Además de cuanto he dicho en mi respuesta anterior, respecto de la concordancia posible entre el filósofo y el dramaturgo, el teatro se relaciona con la filosofía en la disposición dialogal de sus obras, con la que se evidencia la diversidad del “logos” que llega a convertirse en diálogos. No olvidemos, a este respecto, que si mucha de la filosofía adoptó la forma dialogante se debe a que el pensamiento auténtico difiere en cada caso de todas las restantes maneras de pensar. Platón, que estuvo tentado por la dramaturgia antes de ser el gran filósofo que fue, puede aceptarse como el paradigma o ejemplo más claro del autor que unifica las principales modalidades dialogantes en que se manifiesta el pensamiento —la del drama y la de la filosofía—, puesto que dotó a sus obras filosóficas de una constante conflictividad dramática, basada en la diversidad de las nociones puestas en juego y en oposición. Por otra parte, a las preguntas por “el qué”, “el cómo” y “el por qué” de aquello que tratemos, propias de la filosofía, ha de sumarse la pregunta por “quién” las formula, de índole personal y, por ello, perteneciente sobre todo al campo del drama. Inclusive, la muy considerable variedad de posibilidades dialogantes que las personas desarrollan en el teatro, contribuye, así sea formalmente, a conocer mejor la condición del pensamiento.

14. *Detengámonos en su momento inicial, la presencia de figuras clásicas como Cervantes y Tirso, junto a lo nuevo del teatro español de aquellos años: Lorca, Valle-Inclán. ¿Cuáles son los autores que lo impulsan, a quiénes lee con cierto detenimiento, cuál era el teatro que buscaba, el que quería hacer?*

Una cosa es admirar a un autor y otra, tomarlo como modelo, imitándolo. A veces he dicho que en este mundo en el que todos pretenden ser originales, la mayor originalidad puede consistir en reconocer el origen, no en negarlo. Pero si se adopta determinado punto de partida, éste no es más que un pretexto para escribir un texto diferente, pues tal como los atletas nos hablan de “una plataforma de rechazo” para poder dar determinado salto, ese salto les lleva a un punto de llegada muy distinto de aquel en que basaron su impulso inicial.

Es muy difícil conocer cómo se originó una obra, pues casi siempre –al menos en mi caso– el estímulo que la produce es ajeno al campo literario. En ocasiones podemos coincidir con otros autores porque adoptamos supuestos semejantes a los de ellos; así ocurre que al problematizar el mundo de manera parecida el resultado puede parecerse. Al fin y al cabo, si existe el estilo como forma de una época, éste se debe, según supongo, a que los autores de ese tiempo adoptaron supuestos comunes para la efectucción de sus obras. Pero aún así, las obras de cada uno de ellos se distinguen de las restantes, dado que la semejanza no supone identidad.

15. *¿Qué valor le asigna a la tradición? Desde su punto de vista, ¿cómo influye en su teatro?*

La tradición es, literalmente, “lo que se nos ha entregado”.

Sin embargo, no debe confundirse la tradición con “lo tradicional”, es decir, con aquello que constituye un clisé, pues repetir lo repetido me parece abominable. Por ello, si escribí obras como *El embustero en su enredo*, se debe, de una parte, a la añoranza del desterrado por aquello que perdió. Pero también, y sobre todo, porque en la obra propongo problemas muy diferentes de los atribuibles a la mera tradición. “Vino nuevo en odres viejos”, esa fue mi posición con respecto a dicha obra, puesto que puede incluirse en “el teatro de la incertidumbre”, tal como calificué al “teatro del absurdo”.

16. *¿Estaría de acuerdo si se afirmara que su teatro es un ejemplo de enriquecimiento de lo tradicional por lo moderno?*

En el caso específico de *El embustero* la fórmula pudo consistir en un enriquecimiento de lo moderno por no haber olvidado la tradición. De todos modos, la totalidad de mi teatro no puede explicarse en función de un caso particular, a la manera de algunas ideologías que hicieron válido para entender un todo aquello que solamente es cierta parte de él. Estimo que mi teatro tiene aspectos innovadores desde sus comienzos, y si nos atenemos a *El Embustero*, su cuarto acto es claramente precursor de *Las sillas*, de Ionesco, así como *De puertas adentro*, pieza

incluida en mi trilogía anteriormente mencionada, antecede en unos veinte años a *Delirio a dúo*, del mismo autor. Aún más, *El juego de la verdad*, que estuvo a punto de ser estrenada por el Teatro Experimental en 1953 –figuró en el programa oficial del año publicado en el diario *La Nación*–, es un precedente claro de *¿Quién le teme a Virginia Wolf?*, de Albee, estrenada en 1963. Por último, mi *Oficio de tinieblas*, publicada en Anales de la Universidad de Chile en 1966, obra en la que asistimos a la agonía del personaje en la oscuridad más absoluta, anticipa por entero dos textos de Beckett, un relato –*Compañía*– y un monólogo –*Sólo*–, aparecidos tres lustros después, en los que el tema y su tratamiento son idénticos a los que expuse en mi pieza. Tanto es así que José Sanchis Sinisterra se propuso comparar ambos trabajos dramáticos en su “Teatro fronterizo”, de Barcelona, intento que no llevó a cabo.

17. *Algunas de sus obras se estructuran en torno a mitos; ¿qué resonancia mantiene el mito para usted? ¿Reflejan el momento presente?*

Al mito suelen considerarlo actualmente como una idea falsa. Sin embargo, en su sentido real es algo muy diferente. Mito, en griego, es “palabra cerrada”, palabra que oculta determinado “misterio” –un derivado del mito– y que por ello debe interpretarse. De ahí que el teatro signifique en muchos casos la representación y la interpretación de un mito y de quienes lo transgreden. Porque el mito es, además, una palabra creída, hasta el extremo de que sobre ella pueden basarse las normas de distintas sociedades y culturas, inclusive en el presente, como cabe comprobar en los nacionalismos extremados y en los fundamentalismos actuales.

18. *En sus obras se observa un concepto de tiempo que se traslada continuamente de un presente a un futuro o un pasado. ¿Por qué busca este quiebre temporal para sus dramas más significativos?*

Más que a un “quiebre temporal” que diferencia el pasado, el presente y el futuro, en mis obras recurro al tiempo único, en el que se confunden dichos aspectos temporales, así como unifico en el lugar de la escena espacios muy distintos. De esta manera corroboro la noción de incertidumbre en que se funda mi teatro, evidenciada desde mis primeras piezas, en las que sus personajes concluyen por no saber bien en dónde están ni qué hacen.

19. *En sus obras se advierte una significativa relación con otras artes, especialmente con la música y la pintura. ¿Cumplen ellas una función específica en el drama o tienden a crear una atmósfera, una resonancia en el espectador o en el lector? ¿Puede referirse a las alusiones directas que hace a ciertos autores y a sus producciones artísticas?*

Aunque se supone que no hay una relación directa entre la efectucción de las obras de arte y la comprensión de las mismas, no cabe duda de que la óptica del

que las aprecia se enriquece si tiene la posibilidad de hacerlas, pues le permite, a la par, estimarlas como un proceso y un resultado. Puesto que fui catedrático de Teoría e Historia del Arte y de la Arquitectura de las Universidades de Chile y Católica de Santiago, mis obras dramáticas, más mis varias exposiciones de pintura efectuadas e inclusive los estudios musicales que tuve en mi juventud me permitieron tanto interiorizarme en las diversas artes como relacionarlas entre sí. Debido a esto, mi teatro suele trasuntar aspectos de otras artes, enriqueciéndose con ello.

20. *Identifica el regreso desde el destierro a la tierra originaria con los “fantasmas” o “aparecidos” encontrables en la antigua tragedia; ¿cómo explica tal aseveración?*

Entre otros de sus aspectos, la tragedia consiste en la re-presentación sobre la escena de un proceso en el que determinado personaje transgredió las convenciones o mitos de una comunidad, trayéndole como consecuencia la locura o la muerte. El personaje es por ello un re-viniente, un *revenant* o fantasma que revela, ante los ojos de todos, aquello que ocasionó su situación. En uno de mis ensayos, *El saber del regreso*, desarrollo extensamente el conocimiento adquirido por el desterrado como consecuencia del extrañamiento forzoso a que fue sometido, conocimiento comparable al del personaje trágico que rehace ante los espectadores el origen de sus males. Frente a la idea de progreso indefinido que propusieron algunos desde el siglo XVIII, esta noción del regreso implica un conocimiento del origen de aquello que nos afecta, propio de todo el saber inductivo: el de la historia y el de todos los modelos posibles de la causalidad, entre los muchos que adopten una disposición reversiva.

21. *Al examinar las líneas temáticas de su teatro, Las Españoladas adquieren un lugar preponderante. ¿Qué pretende esta nueva mirada sobre su cultura originaria?*

Las que denomino *Españoladas* corresponden a las exageraciones propias de mi país de origen, apreciándolas desde fuera, como si se reflejaran en un espejo convexo, en vez de verlas desde el interior, en un espejo cóncavo, según la óptica que atribuyó Valle-Inclán a sus esperpentos. Dichas *Españoladas* se diferencian también de las formuladas por los extranjeros con respecto a España, incomprendiéndola —el valor, el ardor, el toreador...— puesto que las que propongo representan las intolerancias, las inquisiciones, las censuras, los destierros y los golpes militares heredados después en América. Mi preocupación por semejantes atributos se debe a que los he sufrido duramente, tal como los padecieron desde el Cid en adelante muchos de los españoles, incluso los más preclaros. Desde luego que no son el patrimonio único de España, ni mucho menos, pero pueden considerarse como algunas de sus tendencias consuetudinarias que conviene eliminar. El estúpido golpe de Tejero da fe de la perduración de ellas aun en pleno proceso democrático.

22. *Como efectos de la guerra civil, usted sostiene que existen tres categorías de españoles: aterrados, enterrados y desterrados, ¿podría definir estas identidades?*

Esas tres categorías las propuse con respecto a los efectos negativos del régimen de Franco sobre los españoles libres. Aquellos que permanecieron en España, sin voz ni voto alguno, tuvieron que mantenerse aterrados. Los discrepantes –Unamuno, Lorca– quedaron silenciados para siempre, enterrados. Por último, quienes tuvimos la dudosa suerte del exilio “a perpetuidad” –tal como condenaron a Margarita Xirgu–, nuestro sino fue el de permanecer desterrados hasta el fin de los tiempos. Las tres categorías mencionadas son los gajes de un régimen al que le interesaba más la eternidad que el futuro.

23. *Margarita Xirgu fue una de las primeras en reconocer y apoyar su talento como dramaturgo. ¿Qué imagen guarda de esta afamada actriz, qué papel cumplió en el llamado teatro del exilio y en su propio teatro inicial?*

A Margarita Xirgu la calificué de “autora de autores”, ya que lo fue realmente. Valle-Inclán, Unamuno, Lorca, Alberti, Casona y el último de todos, el que aquí responde, dimos testimonios claros de nuestra gratitud a una persona que donaba su arte a quienes estimó que se lo merecían. De mi trato con ella y de su generosidad he dejado patencia en muchos textos, a los que me remito, pues no es posible extenderse con demasía en una entrevista –o entreoída– tan escueta como ésta. Los estrenos de *La casa de Bernarda Alba*, *El adefesio*, *La dama del alba*, *El embustero en su enredo* y de mi versión de *La Celestina*, constituyeron hitos muy significativos del teatro español en el destierro, debidos al acreditado desprendimiento de Margarita Xirgu. No cabe duda alguna de que fue la principal actriz de nuestra lengua durante el siglo XX, a cuyas extremadas virtudes artísticas han de sumarse las de su humanísima persona, siempre dispuesta a arriesgarse con autores nuevos, en vez de ponerse al abrigo del fracaso con aquellos que ya estuviesen reconocidos.

Basta una anécdota para corroborarlo. Cuando conoció mi trilogía de *La vida imposible*, considerada por algunos críticos como un precedente directo del llamado “teatro del absurdo”, me dijo: “Esto es distinto de cuanto conozco. Voy a representártela tras *El malentendido*, de Camus” (Buenos Aires, 1949). Sin embargo, la policía de Perón llegó tres días después del estreno de Camus y le clausuró el teatro con la excusa de que la obra era inmoral... La inevitable moralidad de Evita no toleraba que alguien como la Xirgu le hiciera sombra. Después de esto, Margarita se vio obligada a disolver su compañía y regresar a Chile, decepcionada y decidida a no hacer más teatro. Aunque por poco tiempo, pues de inmediato la llamaron de la Comedia Nacional de Uruguay, ofreciéndole su dirección, en donde debutó como directora y actriz principal con mi versión de *La Celestina*. No me es difícil suponer que si la Xirgu hubiese continuado al frente de su propia compañía, el destino de mi teatro pudo ser muy otro.

24. *Ha caracterizado al desterrado como infirme y usted mismo lo es, ¿cuáles son las connotaciones que lo definen, en este sentido?*

La carencia de firmeza hace del hombre un “infirmo”; es decir, lo convierte en un enfermo que requiere determinada tierra firme para volver a ser el que era antes de producirse su inestabilidad. La necesaria “tierra firme”, además de encontrarse en los afectos, reside en el lenguaje y el oficio, pues la comunidad de la palabra y del trabajo nos arraiga, brindándonos el punto de partida necesario para poder incorporarnos al grupo humano que nos acoge. Porque al fin y al cabo, cuando el enfermo logra “incorporarse”, saliendo de su postración, da indicios ciertos de su mejoría.

25. *El desterrado o infirme ha sufrido la experiencia del despojo, según lo establece en uno de sus ensayos; ¿en qué medida dicha experiencia define y se encuentra presente en su obra, especialmente en *Ardor con ardor se apaga*?*

En muchos de los mitos alusivos al origen del hombre, éste figura como un desterrado que perdió el paraíso. Semejante despojo se encuentra caracterizado por partida doble en *Ardor con ardor se apaga*, ya que a Tirso lo privan para siempre de su oficio teatral, prohibiéndole que escriba comedias, a la vez que lo alejan de Madrid, destinándolo a Trujillo. Censura y destierro son los dos despojos que experimenta este escritor, posiblemente por haber creado el personaje de Don Juan, quien a su vez aparece en mi obra como un morisco que perdió sus tierras, viéndose condenado a sufrir el exilio.

Sin embargo, el desarraigo mayor que experimenta el hombre actual se lo debemos a la técnica que artificializa crecientemente el mundo, uniformándolo, privándolo de su singularidad, tal como he denunciado en una buena parte de mi teatro.

26. *En la elaboración de *Ardor con ardor se apaga*, la presencia de la obra de Tirso es determinante en la trama dramática, y dentro de esa línea adaptó Don Gil de las calzas verdes del mismo Tirso. ¿Tiene este autor una significación especial en su creación dramática?*

Ninguna y mucha, si es posible conciliar estos extremos. Como expuse anteriormente, la relación de Tirso con respecto a mi *Don Juan* se debe a que este personaje aparece en mi obra como un morisco expulsado de España, en una de las *Españoladas* en que trato el tema del destierro. Como a Tirso se le atribuye el don Juan y además sufrió destierro y censura, el recurrir a este autor era forzoso, dada la índole de mi obra. En cuanto a *Don Gil*, mi adaptación se debió a la celebración del centenario de la muerte de Tirso efectuada por el Teatro Experimental. A esta adaptación recurrió después Margarita Xirgu, para dirigirla en la Comedia Nacional de Uruguay. En Tirso encuentro cierta afinidad “personal”, debida a su finura e ironía constantes, tanto como por su inventiva para acuñar términos o acepciones diferentes de las habituales —“enduendar”, por ejemplo,

que no se debe a Lorca, sino a él. Sin embargo, estimo que no hay un influjo directo de su teatro sobre el mío.

27. *Al revisar su labor ensayística nos encontramos con estudios sobre figuras tan dispares como Sor Juana Inés de la Cruz y Violeta Parra. ¿Qué lo ha llevado a preocuparse de una poesía clásica de nuestra lengua y de otra popular?*

No importa tanto el que una poesía sea culta o popular, sino el que sea buena. Por ello, si cumple esa condición, su conocimiento se hace imprescindible.

28. *Al enjuiciar el Primero Sueño de Sor Juana discrepa radicalmente de la opinión crítica común –la entregada, por ejemplo, por Octavio Paz– y lo califica como “Poema de la incertidumbre”. ¿Qué razones avalan esta postura?*

Porque Sor Juana manifiesta en el poema su deseo de conocer a la divinidad, sin conseguirlo. Para ella, como para Lactancio, el conocer a Dios es previo a amarlo. Lo que obtiene con su indagación es un poema extraordinario, en el que no solo evidencia la incertidumbre de poder lograr su propósito, sino que lo convierte en una obra “monádica” –muy anterior a la *Monodología* de Leibniz–, en el sentido de que está concebida como un espejo que refleja todo y se encuentra en todo. Inclusive su título, *Primero Sueño*, ambiguo como todo el texto, indica que sueña con conocer al Primero –la mónada, según Plotino–, aunque, como acabo de decir, sin lograrlo. En el Congreso de Intelectuales y artistas celebrado en Valencia (1987) le expuse largamente a Octavio Paz esta posibilidad –compartimos la mesa durante una semana– dejándolo muy sorprendido, pues no la había considerado.

29. *¿Qué piensa del actual teatro chileno? ¿Qué tendencias le parecen más interesantes? ¿Considera que hay cierta continuidad de su trabajo en algunos de los dramaturgos jóvenes, quiénes?*

Si formo parte de ese teatro, no me corresponde opinar sobre mis cofrades. Que lo hagan los críticos. En cuanto a la continuidad que puede haber entre mis obras y las de los dramaturgos más jóvenes recuerdo que uno de ellos declaró por escrito haberse basado en mis ideas, aunque “sin autorización del autor”. En ese caso hay que dilucidar dónde termina “la continuidad” –si no es contradictorio– y en dónde empieza el plagio.

30. *¿Qué autores y obras perdurarán en una hipotética historia de dicho teatro?*

*Chi lo sà.* Tal vez perduren los autores más silenciados o silenciosos, a expensas de los que traen consigo más ruido que nueces, incluyéndose “el ruido de la información” –como se decía hace tiempo– al que suelen ser tan adictos.

31. *En diversas ocasiones se ha definido como “español por nacimiento y chileno por voluntad”; desde su propia mirada, qué hay de chileno en usted y en su escritura.*

Soy chileno voluntario. Y lo soy por gratitud a un país que me permitió ser y vivir, pues, ¿qué más se puede deber en la vida sino la vida misma? A este respecto, una parte primordial de la vida es, para mí, la obra propia. Si algo he hecho desde mis veinte años, es de creer que se lo debo a Chile. Aún más, si “lo que hacemos nos hace”, como sostuvo un antiguo, cabe aceptar que todo cuanto haya podido efectuar aquí me hizo chileno. Al fin y al cabo, corroborándolo, recordemos que Cervantes suponía que “cada cual es hijo de sus obras”, de manera que si éstas se produjeron en Chile, como hijo de mis obras puedo sentirme chileno, aunque en ellas no aparezca ni un indicio de aquello que algunos tienen como “la chilenidad”.

32. *El exilio republicano alcanza en Chile una presencia muy significativa. Como protagonista y testigo de este proceso, ¿cuál es el aporte de este nuevo encuentro de ambas culturas?*

Respecto a las aportaciones del destierro republicano en Chile, a diferencia de otros países –México, sobre todo–, aún no se ha efectuado un balance del mismo, pese a que debe hacerse con urgencia, pues a medida que transcurre el tiempo, los testimonios directos, fidedignos, serán cada día más escasos.

Existen algunos esfuerzos individuales, como la labor de rescate que ustedes han emprendido en relación con mi teatro. Está el trabajo de Sol Serrano y Carmen Norambuena, respecto a la obra de los intelectuales españoles desterrados en Chile. La huella que dejaron aquí dichos exiliados fue muy considerable, pues incluye industrias de diferente naturaleza –farmacéutica, mobiliario, pesca, etc.–, docencia en distintos niveles, editoriales, ciencia, ingeniería, literatura, filosofía, artes visuales y musicales, teatro, con una variedad tan amplia de manifestaciones que se hace imposible recogerlas en pocas palabras. Por ahora, la única visión de conjunto que conozco –muy escueta en determinados casos– se encuentra en los seis volúmenes editados por Taurus en Madrid, bajo la dirección de José Luis Abellán, dedicados a *El exilio español de 1939*. En cuanto concierne a la literatura, la labor sistemática efectuada en la Universidad Autónoma de Barcelona por el GEXEL (Grupo de estudios del exilio literario español), encabezada por Manuel Aznar Soler, se traduce en varias colecciones especializadas, que designaron con los nombres de algunos de los barcos llegados a México y Chile para traer a los desterrados. Dicha entidad universitaria tuvo la amabilidad de dedicarme la colección de teatro del exilio, designándola con el nombre del legendario *Winnipeg*, “el barco de la esperanza”, como lo calificó Neruda, arribado al puerto de Valparaíso con unos dos mil refugiados españoles.