

EN LA CASA DEL POETA*

JOSÉ RICARDO MORALES

Dramaturgo y profesor del Centro de Estudios Humanísticos de la U. de Chile
Fundador del Teatro Experimental

Valgan estas palabras iniciales para testimoniar mi gratitud a la Diputación Provincial de Granada y a quienes me otorgaron el premio que lleva el nombre de Federico García Lorca. Y con mi agradecimiento me animo a manifestarles mi perplejidad. Porque si dijera no merecer la distinción que me otorgan -como es de uso y abuso en estos casos-, desautorizaría indebidamente a quienes me honraron, ya que su autoridad se encuentra sobradamente acreditada en el terreno que corresponde: en el de su autoría. Pero si contrariamente, estimase merecer el premio recibido, ¿qué cabría suponer de quien tal cosa supone? Por ello, como no puedo asumir ninguna de ambas opciones, sólo me resta acatar la decisión de quienes me reconocieron pese a la parvedad de mi labor.

Recuerdo a Federico García Lorca en Valencia -octubre de 1935-, a donde fue con Margarita Xirgu para representar *Yerma*. No pude suponer entonces que la admirable actriz, años más tarde, había de poner en escena mis obras con las de Federico, pues mi primera versión de *El embustero en su enredo* la estrenó en el Teatro Municipal de Santiago de Chile (1944), junto a Mariana Pineda y Doña Rosita, para representar mi obra después, en su versión definitiva (Teatro Avenida de Buenos Aires, junio de 1945), a continuación de *La casa de Bernarda Alba*, estrenada mundialmente en marzo del año referido. A

partir de entonces, mi colaboración con Margarita Xirgu fue constante y continua. Primero se dispuso a estrenar mi trilogía de obras en un acto titulada *La vida imposible* (Teatro Argentino, Buenos Aires, 1949), tras *El malentendido*, de Camus. Sin embargo, la censura policíaca y peronista le impidió efectuar su proyecto, pues consideró "inmoral" la obra del autor francés, clausurándole el teatro con ese pretexto insólito. Después de ello se hizo cargo de la Comedia Nacional del Uruguay, en la que debutó como directora y actriz principal con mi versión escénica de *La celestina*, para concluir allí su trabajo, en 1957, al dirigir mi adaptación de *Don Gil de las Calzas Verdes*. Esta labor conjunta da fe de cómo Margarita Xirgu cuidó la obra de sus autores, acrecentándola inclusive en las circunstancias más adversas. Al menos, en cuanto me concierne, no he conocido nunca un desprendimiento comparable.

La llegada de Margarita y Federico a Valencia significó un auténtico acontecimiento para quienes formábamos parte del Teatro Universitario El Búho, de aquella ciudad. Inmediatamente nos pusimos en comunicación con el poeta. Dada la afinidad manifiesta que había entre *La Barraca* y El Búho -aunque éste cambió luego su orientación, bajo las circunstancias de la guerra y la dirección de Max Aub-, Federico nos recibió muy cordialmente en un antiguo hotel, ya

*Intervención de José R. Morales en la recepción del Premio García Lorca, que le fuera entregado en la casa-museo de García Lorca en Fuentevaqueros, España, octubre de 1990, por su significativo aporte a la relación teatral entre América y España.

desaparecido, el Palace, situado al principio de la calle de la Paz. La alegría de ver continuada la obra de La Barraca, en nuestro Teatro Universitario, le hizo mostrarse sumamente jovial. Digo esto porque su acreditada aptitud de hacer constante donación de sus dones poéticos, en ese *juego* inventivo que dio nombre a los juglares, la llevó en tal ocasión hasta los límites concebibles, al encontrarse ante quienes habíamos hecho de La Barraca nuestro modelo deseado. Aunque los dramaturgos aspiran habitualmente a tener un público, y aun cuando Federico lo tuvo siempre sin proponérselo, no nos consideró entonces sus espectadores, sino sus pares en oficio y vocación, deslumbrándonos con todos los atributos de su talento caudal. Debido a ello, nos brindó graciosos ejemplos de cómo representar diferentes personajes, deteniéndose después en uno que había conocido, cierto zapatero toledano llamado Crispulo Tentor, al que, según parece, pensaba dedicarle un juguete teatral. "¡Qué nombre!" nos decía. "¡Crispulo Tentor! Un nombre es media obra...", exclamaba riéndose. Después, como oyó que alguien hablaba en valenciano, celebró los idiomas regionales, diciéndonos:

"Ara vinc de Catalunya", recordándonos luego que había escrito versos en gallego, para evocar a Rosalía de Castro. Aún retengo el breve poema irónico e inédito que dijo en la ocasión, entre contento y serio, alusivo a un monumento a la poetisa levantado en su tierra:

*Pobrecita Rosalía,
siempre sentada en un banco,
siempre vestida de blanco,
siempre llena de melancolía...*

Por último, para concluir su charla amistosa, apoyó la cabeza sobre una mesa ante la que se encontraba sentado, enrolló su pañuelo y poniéndolo a la altura de la frente lo desplegó sobre su cara, cubriéndola, como si se tratase del telón que cierra un espectáculo. Este fue el Federico que entonces conocí, reconocido siempre por su fabulosa condición dramática, que le llevó a ser, literalmente, la imaginación *en persona*.

Hoy nos encontramos en su casa. Su casa y su lugar de origen. Como es de sobra sabido, el regreso al origen trae consigo, en muchas ocasiones, graves, considerables consecuencias. El dios del drama, Dionysos, bien que lo significa en *Las bacantes*, con su re-

Teatro El Búho, de la Universidad de Valencia, con Max Aub y José Ricardo Morales, después de representar "Ligazón" y "La guarda cuidadosa" (27 de agosto de 1936).





José Ricardo Morales en la recepción del premio "García Lorca".

torno aniquilador a la ciudad de Tebas, lugar de su nacimiento. Acorde con ello, también Esquilo, en su terrífico *Agamenón*, pone en juego el rigor de *la nostalgia*, según su significado literal de 'el dolor del regreso', del que tanto sabemos quienes hicimos nuestra vida lejos, debiéndole la vida a otro país, Chile en mi caso, al que le ofrezco en esta ocasión todo mi reconocimiento. Pues, ¿qué más puede deberse en esta vida sino la vida misma? ¿Y qué obra puede haber sin vida propia? ¿Acaso España, con la expulsión o exterminio de quienes defendimos lealmente -que significa *legalmente*- un régimen libre, no demostró de manera fehaciente que entonces, como en otras ocasiones, careció de la aptitud necesaria para *hacer suyo* aquello que debía ser más suyo: la vida y la obra de quienes pueden considerarse, con razón, *sus autores*? ¿No fue éste el destino desastroso que sufrió Federico?

Nos encontramos en su casa. Acabo de mencionar el *Agamenón* de Esquilo, porque en dicha obra el regreso al origen y a la casa se encuentra cargado de atroces presagios. "Si la casa estuviera dotada de palabra, proclamaría la verdad", advierte con severas palabras uno de sus personajes. Y el propio *Agamenón* anuncia su destino trágico diciéndose: "Regresaré a lo oscuro de mi casa por una vía púrpura...". Así que aunque la

casa nos brinde la seguridad, en la tragedia se convierte en el lugar del peligro. Al fin y al cabo, la protección, en su sentido inmediato, significa encontrarse "bajo techo"; y tal como el techo nos protege, la pared nos ampara, separándonos del contorno ignorado, abierto y peligroso. Ahora, protegidos bajo el techo en que el poeta vio la luz primera, amparados entre sus cuatro blancas paredes, podemos comprender que su regreso a la tierra de Granada tuvo por fin recuperar la condición sedante que sólo la primera sede ofrece. Sin embargo, a diferencia de los versos de otro grande poeta, Hölderlin, quien afirma que "donde surge el peligro crece también la salvación", Federico, a la manera de los personajes trágicos, en donde pretendió la salvación -su casa y su lugar de origen-, sólo encontró el peligro.

Siempre he considerado que el dramaturgo auténtico es, ante todo, un hacedor de enigmas. No obstante, Federico, aun cuando había propuesto tantos y tan rigurosos con su oficio sin par, al final de su trágica vida cercenada no pudo resolver el suyo, tal como les ocurrió a muchos de sus personajes. Porque la hora de la de-cisión, del corte trágico, en la que debemos asumir una sola posibilidad entre las muchas que se nos ofrecen, es con frecuencia la ocasión del error, pese a que de antemano parezca ser la solución adecuada. A este respecto, aún deploramos la decisión que adoptó Federico, forjándose con ella su pérdida irreparable.

La constante ob-sesión de los creadores, que implica el continuo retorno a su *sede* o su centro, es parte de la naturaleza re-flexiva que poseen. En tal sentido, las obsesiones o reflexiones de Federico en sus obras dramáticas fueron fundamentalmente dos. La primera de ellas corresponde a la ruputura de la *philia*, contituyente de la progenie, de los linajes y de la familia. La otra de sus grandes obsesiones se centró en la casa. Y ambas, el linaje y la casa, representaron dos aspectos de la misma idea, porque familia y casa desde antiguo se hicieron sinónimos. Téngase en cuenta que la familia originalmente no estu-

vo compuesta sólo por la descendencia de un *pater*, en la continuidad de un linaje, sino que con ella se nombró también a los fámulos, los sirvientes que vivían recogidos en la casa y bajo el mismo techo. Pero, por otra parte, la casa se hizo equivalente de la descendencia, tal como lo propuso Federico en *La casa de Bernarda Alba*, identificándose en ella el linaje con el lugar de origen.

No es mi propósito analizar aquí las distintas modalidades de la ruptura de un vínculo, o de la incapacidad de establecerlo, que Federico abordó en gran parte de sus obras dramáticas, desde *La zapatera hasta Bernarda Alba*, pero sí debo destacar que tales imposibilidades se asocian directamente con la casa, según he señalado hace un momento, al imbricar ambas nociones.

A este propósito recordaré que en *La zapatera* el marido tanto abandona como regresa a la casa; Don Perlimplín ronda también su casa, hecho un extraño de ella y de sí mismo; Doña Rosita no sólo deja de materializar su enlace con el novio, sino que, en conclusión correspondiente, en el acto final pierde la casa.

Por último, ateniéndome a la relación aquí supuesta entre casa y linaje, la reciprocidad entre ambos términos se hace palmaria en las grandes tragedias que culminan con la casa deshecha de Bernarda Alba. Sin vínculo no hay casa: ésta es la consecuencia que cabe deducir de las obras dramáticas de García Lorca. Algo muy semejante viene a decir también Dionysos, en su regreso a la ciudad de Tebas, puesto que hunde los techos de las casas de quienes se desvincularon de él, ignorándolo, a la par que destruye su linaje.

El magno autor dramático que fue García Lorca, aun cuando imaginariamente hundió las casas y rompió los nexos existentes entre sus personajes, no pudo suponer que había de provocar su propia tragedia al tratar de evitarla. No hay nada tan patético como ese proceso en el que nuestras intenciones ocasionan las consecuencias más insospechadas, opuestas inclusive a nuestros propósitos. De ello he tratado en algunas de mis obras,

aduciendo aquí, respecto a Federico, en uno de los casos más desgarradores que cabe concebir.

No obstante su tendencia a destruir los vínculos habidos entre sus personajes, aquel que estableció nuestro poeta entre sus obras y el público nunca quedó cortado. Contrariamente, su vigencia se mantiene intacta, en muestra de la perenne esencialidad de su teatro. Pero existe otro nexo que debo destacar, no sólo entre su obra y quienes la admiramos, sino entre su condición de "dramaturgo" -según la acepción primera del término: el que "urge" el drama, poniéndolo en escena- y las considerables consecuencias que tuvo su labor sobre los teatros universitarios de España y América.

En mis palabras anteriores aludí a la relación directa que existió entre *La Barraca* y *El Búho*, de la Universidad de Valencia. Inclusive, ambos teatros mantuvieron determinado repertorio idéntico, con obras como *Fuenteovejuna* y *Los habladores*, previamente estrenadas en *La Barraca*. Según he sostenido algunas veces, en un mundo en el que todos pretenden ser originales, la originalidad mayor consiste en reconocer el origen, no en negarlo. En tal sentido, si *La Barraca* significó el origen inmediato de *El Búho*, este último teatro fue, a su vez, un ascendiente indudable del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, del que fui fundador -con Pedro de la Barra y varios compañeros de la Facultad de Filosofía de dicha universidad-, honrándome en dirigir, entre otras, la primera obra estrenada: *Ligazón*, de Valle-Inclán. Conviene recordar, a este respecto, que dicha pieza, con *La guarda cuidadosa*, de Cervantes -incluida en la misma función y dirigida por de la Barra- formaron previamente parte del repertorio de *El Búho*, representándose ambas en Chile tal como las habíamos montado en España, con absoluta identidad en el movimiento escénico y en las canciones, entre otros de sus atributos.

Pongo de relieve la filiación que existió entre *El Búho* y el Teatro Experimental por la importancia que adquirió este último en el



En la casa de F. García Lorca, Fuentevaqueros, octubre de 1990. "Premio Lorca" a José Ricardo Morales y Alfredo Alcón. En la foto, entre otros: José Monleón, director de "Primer acto"; María de la Luz Hurtado, directora de revista Apuntes; Luis Molina, director general del Cekit y Orlando Rodríguez del Cekit-Venezuela.

desarrollo del teatro chileno, hasta el extremo de constituir el punto de partida del teatro culto en el país, llegando al fin a transformarse en su Teatro Nacional.

Aun cuando dicha vinculación sea tan manifiesta, suele omitirse habitualmente su reconocimiento; en ciertos casos por ignorancia, pero en otros, y no son los menos, porque siempre hay quienes pretenden "arrimar el ascua a su sardina" -tal como antaño decían donosamente los estudiantes españoles-, a expensas de la veracidad.

No obstante, al indicar el nexo habido entre El Búho y el Teatro Experimental, sólo deseo testimoniar que mi labor en este último, así como las diferentes disciplinas que fundé en las universidades chilenas -paleografía y teoría del arte, entre ellas-, no fueron sino una mínima retribución a un país al que tanto le debo. A ese respecto y en la presente ocasión, también deseo hacer extensivo mi reconocimiento personal a la labor efectuada por Federico García Lorca, pues aunque mi teatro difiere por completo del que hizo, mi experiencia dramática se logró y desplegó a partir de los teatros universitarios derivados del suyo.

Un país berroqueño como es el español no suele tolerar los dones deslumbrantes que poseyó el poeta. España es peña; por ello, sus hijos más dotados suelen recibir como gaje el

aplastante resentimiento ajeno, causa real del crimen que ocasionó la pérdida de Federico. Nuestro Jorge Manrique pareció presentirlo en estos versos:

*Aquella prosperidad
que en tan alto fue subida
y ensalzada,
¿qué fue sino claridad
que cuando más encendida
fue amatada?*

Aquella prosperidad -la claridad encendida de Federico García Lorca- fue *amatada* porque en la España uniforme de los años pasados no cabían sino tres destinos para los hombres libres: el de quedar enterrados, tal como le sucedió a Federico; el de permanecer aterrados, sin voz ni voto algunos, o, en último recurso, el de salir desterrados. Aun cuando, como exigua compensación, los desterrados tuvimos la posibilidad de convertirnos en la imagen presente de un país ausente, que airado levantó la voz -la nuestra- al encontrarse fuera de sí.

Ahora, al evocar a Federico y a su arte excepcional, mi recuerdo se vuelve hacia mis compañeros de los teatros universitarios en que participé -El Búho y el Teatro Experimental de Chile-, a quienes este premio en gran medida debo. Pues que también les pertenece, a ellos deseo dedicarlo. •