

TRABAJO FIN DE MÁSTER

***APROXIMACIÓN AL TEATRO
DE JOSÉ RICARDO MORALES***

AUTOR: PABLO VALDIVIA MARTÍN

DIRECTOR: Dr. D. JOSÉ ROMERA CASTILLO
(Catedrático de Literatura Española y Director del Máster)

**MÁSTER: “FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN LITERARIA Y TEATRAL
EN EL CONTEXTO EUROPEO”**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA**

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)

Curso Académico: 2010-2011

ÍNDICE

1.- Introducción	3
PRIMERA PARTE	17
2.- Apuntes biográficos	18
3.- La obra de José Ricardo Morales	35
4.- Hacia un estado de la cuestión	40
SEGUNDA PARTE	57
5.- Rasgos de su dramaturgia	58
6.- Puestas en escena	70
7.- José Ricardo Morales y relaciones influyentes en su obra: Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Margarita Xirgu.	74
Conclusiones	82
Referencias bibliográficas	84
Apéndice	90

1.- INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos proponemos realizar una aproximación crítica a la obra dramática de José Ricardo Morales. La recepción especializada no ha presentado gran interés por su obra debido, en buena parte, a que Morales se exilió a Chile siendo muy joven y por tanto su producción y su figura han permanecido en un territorio de nadie. A lo largo de las páginas de nuestro estudio explicamos y analizamos las razones por las que las obras de José Ricardo Morales no han sido suficientemente estudiadas ni tampoco han sido fácilmente incorporadas a los circuitos más importantes de la industria teatral. Por ello en primer lugar indagamos sobre aquellos aspectos que han impedido una mayor difusión de la obra de Morales partiendo de ciertas cuestiones biográficas que son relevantes para clarificar desde qué espacio, el del destierro, se configura su producción dramática. En segundo lugar presentamos en nuestro trabajo un estudio del estado en el que se encuentran los diferentes análisis y aproximaciones realizadas en torno a sus propuestas teatrales. En tercer lugar damos cuenta de las puestas en escena realizadas de los textos de Morales así como analizamos cuáles son los elementos esenciales desde los que se levanta su lenguaje dramático. Por último nos adentramos por aquellas relaciones y diálogos que el autor mantuvo con otras voces que fueron fundamentales para su propia formación como las de Valle-Inclán, Ortega y Gasset o Margarita Xirgu. Concluiremos señalando algunas posibles líneas de trabajo futuras que contribuirán al mejor conocimiento de la rica producción dramática de José Ricardo Morales. El trabajo se cierra con un apéndice que contiene diversos materiales gráficos que pueden ser de gran utilidad para nuevas investigaciones que esperamos desarrollen las líneas de trabajo apuntadas en este estudio de aproximación a la obra de Morales.

Este trabajo fin de máster se inserta dentro de las actividades del CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, Madrid), cuyo director es José Romera Castillo (jromera@flog.uned.es). Las actividades del Centro pueden verse en la página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>

Una de las líneas de investigación, llevadas a cabo en el seno del Centro, versa sobre lo teatral. Entre sus actividades¹ destacamos las siguientes:

I.- PUBLICACIONES DE TEXTOS TEATRALES

- José María Rodríguez Méndez: *Reconquista (Guiñol histórico)* y *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)* (Madrid: UNED, 1999).
- Jerónimo López Mozo: *Combate de ciegos. Yo, maldita india... (Dos obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2000).
- José Luis Alonso de Santos: *Mis versiones de Plauto. "Anfitrión", "La dulce Cásina" y "Miles gloriosus"* (Madrid: UNED, 2002).
- Íñigo Ramírez de Haro: *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca (Tres obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2005)².
- Juan Mayorga: *Cartas de amor a Stalin*, en *Signa* 9 (2000), págs. 211-255 (también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emayorga.pdf> o en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p00000003.htm#I_15).
- Pilar Campos, *Selección natural*, *Signa* 16 (2007), págs. 167-193 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371513116902645209402/025995.pdf?incr=1>).
- Gracia Morales, *Un horizonte amarillo en los ojos*, en *Signa* 16 (2007), págs. 195-220 (también en

¹ Una amplia historia del Centro de Investigación, realizada por José Romera Castillo, puede verse en el n.º 8 de *Signa* (1999), págs. 151-177 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>). Cf. además de José Romera Castillo, "El estudio del teatro en el SELITEN@T", en José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, págs. 9-48); "El teatro áureo español y el SELITEN@T", en Joaquín Álvarez Barrientos *et alii* (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (Madrid: CSIC, 2009, págs. 601-610) y "Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica", en Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrológia. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Ñaque, 2010, págs. 338-357).

² Los prólogos de José Romera Castillo a las cuatro obras anteriores pueden leerse además en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/armendez.pdf>, <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/blmozo.pdf>, <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/casantos.pdf> y <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/drharo.pdf>, respectivamente.

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00369452168892906315635/025996.pdf?incr=1>).

II.- ACTAS DE CONGRESOS INTERNACIONALES³

-José Romera Castillo y F. Gutiérrez (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999).

-José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002).

_____ *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003).

_____ *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004).

_____ *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros / SELITEN@T, 2005).

_____ *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006).

_____ *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Madrid: Visor Libros, 2007).

_____ *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008).

_____ *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009).

_____ *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010).

_____ *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011).

III.- REVISTA SIGNA

El Centro edita, anualmente, bajo la dirección del profesor José Romera, la revista *SIGNA*⁴ en dos formatos:

³ Cf. además las Actas de los otros Seminarios: José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura*, *Signa* 1 (1992) (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994) y *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995); *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998) y *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000); *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996); *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001) y *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).

⁴ Para más datos, cf. Alicia Yllera, "Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica" y José Romera Castillo, "Índices de Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica", *Signa* 8 (1999),

a) Impreso (Madrid: UNED). Distribución: revistas@marcialpons.es

b) Electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>

En la revista (en los 19 números editados hasta el momento) se han publicado diversos trabajos sobre teatro. Por ejemplo:

1.- En el número 9 (2000) se puede encontrar lo siguiente:

a) La sección monográfica *Sobre teatro de los años noventa* (págs. 93-210).

b) La pieza teatral de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin* (págs. 211-255).

c) José Romera Castillo, "Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX" (págs. 259-421).

2.- En el número 12 (2003), aparece una sección monográfica, *En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas* (págs. 323-546), coordinada por José Romera Castillo.

3.- En el número 15 (2006) se dedica una sección monográfica a *Puestas en escena de nuestro teatro áureo en algunas ciudades españolas durante los siglos XIX y XX*, coordinada por de mi alumna Irene Aragón González (págs. 11-186).

4.- En el número 17 (2008), aparece la sección monográfica, *Sobre teatro y nuevas tecnologías*, coordinada por nuestra colaboradora Dolores Romero López (págs. 11-150).

5.- En el n.º 19 (2010), se publica la sección monográfica *Sobre el teatro y los medios audiovisuales*, coordinada por Simone Trecca (11-158).

NOTA: Cf. de José Romera Castillo, "El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T", en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, págs. 123-141).

IV.- PUBLICACIONES DEL DIRECTOR SOBRE TEATRO

1.- Libros

págs. 69-72 y 73-86, respectivamente. (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).

- *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1988).
- *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2006, reimpresión).
- *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993).
- *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* (Madrid: UNED, 1996).

2.- Edición / Prólogo de obras teatrales

- Pedro Calderón de la Barca: *Casa con dos puertas, mala es de guardar y El galán fantasma* (Barcelona: Plaza & Janés, 1984) [Nueva edición en Madrid: Libertarias, 1999.]
- Antonio Gala: *Los verdes campos del Edén y El cementerio de los pájaros* (Barcelona: Plaza & Janés, 1986); *Carmen Carmen* (Madrid: Espasa-Calpe, 1998); *Cristóbal Colón* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990) y *Las manzanas del viernes* (Madrid: Espasa-Calpe, 1999).
- Fernando Almena: *Discretamente muerto y otros textos breves* (Madrid: Fundamentos, 2000).

Además de las ediciones y prólogos de las obras teatrales editadas por la UNED (anteriormente reseñadas) y numerosos artículos y prólogos a piezas dramáticas.

V.- GRUPO DE INVESTIGACIÓN

En el seno del Centro, bajo la dirección y coordinación de José Romera Castillo, trabaja un grupo de investigadores (cerca de 30) sobre la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español en Europa e Iberoamérica. Hasta el momento -sobre los mencionados aspectos- se han defendido 21 tesis de doctorado (casi todas ya editadas) y 28 Memorias de Investigación (inéditas; más las que se convirtieron en tesis de doctorado). Una mayor información se encuentra en la página electrónica del Centro⁵.

⁵ Cf. de José Romera Castillo, "Sobre teatro, prensa y nuevas tecnologías", en Fidel López Criado (ed.), *Literatura y periodismo. Estudios de Literatura Española Contemporánea* (A Coruña: Artabria / Diputación Provincial, 2006, págs. 323-336)

A) TESIS DE DOCTORADO⁶

- 1.- Emilia Cortés Ibáñez, *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid: UNED, 1991, en microforma, y en versión impresa en Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses, 1999, 395 págs., con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 2.- Francisco Linares Valcárcel, *La vida escénica en Albacete (1901-1923)* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación Provincial, 1999, 545 págs.; con prólogo de J. Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 3.- Emilia Ochando Madrigal, *El teatro en Albacete (1924-1936)* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación Provincial, 2000, 499 págs.; con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 4.- Tomás Ruibal Outes, *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004, 529 págs., con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

⁶ La mayoría de las carteleras y las tesis de doctorado completas pueden consultarse en la página electrónica del Centro de Investigación, en "Estudios sobre teatro": http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html. Cf. además el libro electrónico de nuestra colaboradora Dolores Romero López, *Bases de datos de representaciones teatrales en algunos lugares de España (1850-1900)*, en "Publicaciones electrónicas" de <http://www.liceus.com> (basado en las tesis de doctorado números 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10 y 11), que puede leerse también la página web de nuestro Centro de Investigación.

- 5.- Paulino Aparicio Moreno, *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924* (Madrid: UNED, 2000, en microforma, y posteriormente en versión impresa con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols.), dirigida por M.^a Pilar Espín Templado. También puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 6.- José Antonio Bernaldo de Quirós, *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)* (Madrid: UNED, 1994, en microforma, y posteriormente en versión impresa con igual título en Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1998, 342 págs., con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 7.- Ángel Suárez Muñoz, *La vida escénica en Badajoz 1860-1886* (Madrid: UNED, 1995, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio*, Madrid / Londres: Támesis, 1997, 343 págs., Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", n.º XXVIII), bajo la dirección de José Romera Castillo. También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html. Investigación continuada con *El teatro López de Ayala. La escena en Badajoz a finales del siglo XIX [1887-1900]* (Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2002, con prólogo de José Romera Castillo).
- 8.- María del Mar López Cabrera, *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* (Madrid: UNED, 1995, en microforma, y posteriormente en versión impresa con igual título en versión impresa en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003, 312 págs), bajo la dirección de José Romera Castillo. También en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 9.- Agustina Torres Lara, *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (1996, inédita en formato impreso), bajo la dirección de José Romera Castillo. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

- 10.- Estefanía Fernández García, *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*, León: Universidad, 2000, 333 págs.; con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo. También puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 11.- Eva Ocampo Vigo, *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915* (2001), bajo la dirección de José Romera Castillo. Publicada posteriormente con el mismo título, en versión impresa, en Madrid: UNED, 2002, 458 págs.; con prólogo de José Romera Castillo. También puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 12.- Inmaculada Benito Argáiz, *La vida escénica en Logroño (1850-1900)* (Universidad de La Rioja, 2003), dirigida por M.^a Pilar Espín Templado y Miguel Ángel Muro Munilla. Parte de ella publicada como *De Teatro Principal a Teatro Bretón de los Herreros*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos / Ayuntamiento de Logroño, 2006. Puede leerse también en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 13.- Francisco Reus-Boyd-Swan, *El teatro en Alicante (1900-1910)* (Madrid: UNED, 1992, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio*, Madrid / Londres: Támesis / Generalitat Valenciana, 1994, 438 págs., Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", n.º XXIII), bajo la dirección de José Romera Castillo. También en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 14.- Alfredo Cerda Muños, *La actividad escénica en Guadalajara (México) 1920-1990* (1999), bajo la dirección de José Romera Castillo. Publicada como *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2002, 438 págs. + un CD; con prólogo de José Romera Castillo. También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

- 15.- Coral García Rodríguez, *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)* (2000), bajo la dirección de José Romera Castillo. Parte de ella publicada bajo el título de *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal* (Florenca: Alinea, 2003, 155 págs. La cartelera puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 16.- Paloma González-Blanch Roca, *El teatro en Segovia (1918-1936)* (2004), bajo la dirección de José Romera Castillo. Parte de ella publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005; con prólogo de José Romera Castillo. También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 17.- Irene Aragón González, *La vida escénica en Alcalá de Henares 1939-1982* (2006), bajo la dirección de José Romera Castillo. Inédita hasta el momento. La cartelera puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 18.- Ana Vázquez Honrubia, *Teatro, cine y otros espectáculos en Llanes (Asturias): 1923-1938* (2004), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Publicada como *Llanes. Teatro y Variedades 1923-1938*, Llanes: El Oriente de Asturias, 2004. La cartelera en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 19.- André Mah, *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire* (Madrid: UNED, 1997, en microforma). También en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 20.- M.^a del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Joseph M.^a Benet i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi García y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)* (2004), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. También puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 21.- Santiago Trancón Pérez, *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro* (2004), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Parte de ella publicada como *Teoría del teatro*, Madrid: Fundamentos, 2006. También puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

- 22.- Sonia Sánchez Martínez, *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero* (2005), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita, aunque puede leerse en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 23.- María del Pilar Martínez Olmo, “*La España Dramática*”. *Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la corte (1849-1881)* (2006), bajo la dirección de María del Carmen Menéndez Onrubia y M.^a Pilar Espín Templado. Publicada con igual título en Madrid: CSIC, 2009, 652 págs.
- 24.- Marina Sanfilippo, *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)* (2006), bajo la dirección de José Romera Castillo. Publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006; con prólogo de José Romera Castillo. También en la página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 25.- Julián García León, *La parodia lírico-dramática: las óperas parodiadas por Salvador María Granés (1838-1911)* (2008), bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado. Inédita.
- 26.- Carlos Cervelló Español, *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)* (2009), bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado. Inédita.
- 27.- Jorge Herreros Martínez, *El teatro de José María Rodríguez Méndez durante la dictadura de Franco* (2009), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo y Ángel Berenguer. Publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010, 465 págs.
- 28.- Ana Vidal Egea: *El teatro de Angélica Lidell (1988-2009)* (2010), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Inédita.

B) MEMORIAS DE INVESTIGACIÓN Y DEL DIPLOMA DE ESTUDIOS AVANZADOS (DEA)⁷

- 1.- Dirigidas por el Dr. José Romera Castillo: 1) *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (1984); 2) *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á.

⁷ Todas las tesis anteriormente mencionadas surgieron de Memorias de Investigación (que no se reseñan).

Somalo Fernández (1988)⁸; 3) *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (1988); 4) *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1850-1854)*, de Ana María Grau Gutiérrez (1992); 5) *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (1992); 6) *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, de Begoña Alonso Bocos (1996); 7) *La vida escénica en la ciudad de Valencia. Temporada 1972-1973*, de Enrique Marín Viadel (2005); 8) *La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1990)*, de Pedro Moraelche Tejada (2005); 9) *La recepción de los espectáculos gallegos por parte de los programadores. El caso de "Carambola" en la Feira de Teatro de Galicia en el año 2006*, de Santiago Prego Cabeza (2006); 10) *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales (Arrabal, Fernán-Gómez, Marsillach y Boadella)*, de Juan Carlos Romero Molina (2005); 11) Graciela Frega, *Hacia un análisis pragmático del discurso teatral (Teoría y praxis: 'Ulf' de Juan Carlos Gené)* (1991); 12) Michael Grullón, *Representación del teatro hispano en Nueva York a comienzos del siglo XXI* (2007), de Michael Grullón; 13) *Estudio de algunas obras de María Manuela Reina y Paloma Pedrero*, de Gaëlle Canola, defendida en l'Université de Genève, Faculté des Lettres, Département des Langues et Littératures Romanes, Unité d'espagnol, 2008); 14) *De las memorias al teatro: el caso de Carlota O'Neill*, de Rosana Murias Carracedo (2009); 15) *Cartelera teatral en ABC de Madrid (1990)*, de Valeria M.^a Lo Porto (2010) y 16) *Cartelera teatral en ABC de Madrid (2000)*, de Anita Viola (2010).

2- Dirigidas por el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo⁹: 17) *Representaciones teatrales y compañías de teatro profesional gallegas en 1993*, de Fernando Dacosta Pérez (1998); 18) *Reconstrucción de la vida escénica en Córdoba (1939-1946)*, de Francisco Jesús Montero Merino (2001); 19) *Fermín Cabal: entre la modernidad y la postmodernidad*, de Antonio José Domínguez Rodríguez (1998); 20) *Don Manolito y su época*, de María Jesús Ruiz Sánchez (1999); 21) *La articulación del amor y el desamor en la obra de Paloma Pedrero, Carmen Resino y Pilar Pombo*, de María

⁸ Siguiendo nuestro modelo de análisis María Ángel Somalo Fernández defendió su tesis de doctorado, *El teatro en Logroño (1901-1950)*, bajo la dirección de Julián Bravo Vega, en la Universidad de La Rioja (en diciembre de 2004), cuyo tribunal fue presidido por el prof. José Romera Castillo, que puede leerse completa en la página electrónica de nuestro Centro http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

⁹ Cf. entre otros trabajos suyos, *Teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo* (Madrid: UNED, 2001), etc.

Dolores Puerta Agüero (2001); 22) *Espacio escenográfico. Percepción, sentido e historia*, de José Antonio Gómez Varela (2001); 23) *La censura y los dramaturgos. El caso de Antonio Buero Vallejo*, de Yoshimi Isono (2003); 24) *Análisis de “Madrugada” de Antonio Buero Vallejo*, de César Besó Portolés (2005); 25) *Acercamiento a la obra teatral de Juan Germán Schroeder*, de Pedro Luis Camuñas Rosell (2003); 26) *El exilio: teatro de vanguardia: “El hombre que hizo un milagro” y “El emplazado”. Dos farsas de Paulino Masip*, de José María Cano Gosálvez (2003); 27) *Aproximación al estudio de los 10 años de existencia del Teatro de La Abadía (1995-2005)*, de Francisco Javier Vázquez Pérez (2005); 28) *Literatura barroca y cine: historia de un desencuentro*, de Francisco Javier Albarán Deza (2007); 29) *Posmodernidad y teatro español*, de Jorge Manuel Pardo Acosta, (2007) 30) *El teatro andaluz de los últimos veinte años*, de Monserrat Peidro Rodiles (2009); 31) así como el Trabajo Fin de Máster de Nortan Palacio Ortiz, *Análisis semiopragmático del discurso teatral* (2010).

3- Dirigidas por la Dr.^a M.^a Pilar Espín Templado¹⁰: 32) *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (1995); 33) *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, de Fernando Sánchez Rebanal (1999); 34) *Reconstrucción de la cartelera teatral en Castellón de la Plana en el segundo tercio del siglo XX (1931-1949)*, de Miguel Solsona (2002); 35) *El teatro en Málaga a principios del siglo XX (1907-1908)*, de Pablo García Martínez (2002) y 36) *El teatro en Málaga en el primer tercio del siglo XX. Cartelera teatral de 1909-1910*, de José Manuel Sánchez Andreu (2003).

4- Dirigida por la Dr.^a M.^a Clementa Millán: 37) *El teatro en Santander (1910-1912)*, de José Ismael Álvarez Garzón (1999).

Asimismo, hay otras en proceso de realización. La mayoría de ellas se convertirán, posteriormente, en tesis de doctorado.

¹⁰ Cf. entre otros trabajos suyos, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños/ Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995), etc.

VI.- PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN SUBVENCIONADOS POR LOS MINISTERIOS DE EDUCACIÓN Y CIENCIA (CULTURA) Y CIENCIA Y TECNOLOGÍA

1.- *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX (I)*

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: Pilar Espín Templado.
- Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Investigación Científica y Técnica (PS90-0104).
- Fechas de inicio y finalización: 1991-1993.

2.- *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX (II)*

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: M.^a Pilar Espín Templado y Francisco Gutiérrez Carbajo.
- Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Enseñanza Superior (PB96-0002).
- Fechas de inicio y finalización: 1997-2000.

3.- *La vida escénica española a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (III)*

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: M.^a Pilar Espín Templado, Francisco Gutiérrez Carbajo y Ana M.^a Freire López.
- Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Enseñanza Superior (BFF2000-0081).
- Fechas de inicio y finalización: 2000-2003.

4.- *La vida escénica española en la primera mitad del siglo XX (IV)*

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: M.^a Pilar Espín Templado, Francisco Gutiérrez Carbajo y Ana M.^a Freire López.
- Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Investigación (BFF2003-07342).
- Fechas de inicio y finalización: 2003-2006.

5.- La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XX (V)

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: Francisco Gutiérrez Carbajo, Ana M.^a Freire López y M.^a Pilar Espín Templado.
- Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento (HUM2006-02641).
- Fechas de inicio y finalización: 2006-2009.

6.- La vida escénica española en los inicios del siglo XXI (VI)

- Director: José Romera Castillo.
- Participantes: Francisco Gutiérrez Carbajo, Ana M.^a Freire López y M.^a Pilar Espín Templado.
- Ministerio de Ciencia e Innovación, Secretaría de Estado de Investigación (FFI2009-09090).
- Fechas de inicio y finalización: 2010-2012.

Por último quisiera agradecer a José Ricardo Morales y a su familia toda la ayuda prestada para la elaboración de este trabajo, a los profesores Bonifacio Valdivia Milla y Manuel Galeote por descubrirme la obra de José Ricardo Morales, a Gema Ocaña Noriega y al profesor Jorge Catalá Carrasco por viajar conmigo hasta el fin del mundo para encontrar juntos tantos nuevos amigos en Chile y a la Universidad de Ámsterdam y al Banco Santander por apoyar financieramente nuestras pesquisas. Así como al profesor Romera Castillo la dirección de este trabajo.

PRIMERA PARTE

2.- APUNTES BIOGRÁFICOS

En la historiografía literaria española más reciente existe una tendencia excesiva a la identificación de categorías biográficas con categorías literarias. Podemos constatar que un cierto *biografismo* exagerado ha ido desplazando o distorsionando el estudio riguroso de la obra de importantes intelectuales y artistas hispánicos del siglo XX por el de la construcción de un anecdotario, de forma más o menos interesada, en el que se intenta ajustar la obra de un autor a un marbete preconcebido¹¹.

Algunos ejemplos de este fenómeno que acabo de señalar han abundado tanto en el fetichismo biográfico que se han llegado a producir recepciones críticas muy deformadas, como por ejemplo las que han sufrido el legado de autores ya firmemente asentados en el canon oficial y prestigiado de la tradición literaria española: los casos de Federico García Lorca o de Juan Ramón Jiménez.

José Ricardo Morales ha mantenido una posición de distancia privilegiada, desde el punto de vista intelectual, aunque para ello haya tenido que vivir una serie de inacabables destierros no sólo físicos sino también literarios. El fenómeno que anteriormente describía ha sido, en buena medida, el culpable de que aún la obra de José Ricardo Morales no sea suficientemente estudiada, conocida y, lo que es más importante, incorporada plenamente al mundo profesional de la escena¹².

En línea con todo lo mencionado anteriormente, una de las principales dificultades que encontramos al aproximarnos al conjunto de la obra de José Ricardo Morales estriba en la misma concepción que ha imperado en la historiografía oficial española sobre el fenómeno del exilio. En primer lugar, bajo la retórica oficial del régimen

¹¹ Sobre el tema existe un extraordinario trabajo de David T.Gies (2009), titulado como "El efecto Funes: la historia literaria del siglo XXI. También otros estudiosos han escrito trabajos de gran valía sobre los problemas que presenta la construcción historiográfica del objeto "literatura española" como es el caso de Andrew Anderson en relación a la invención de la categoría "Generación del 27" o de Richard Cardwell en lo que se refiere a la construcción del término "Generación del 98".

¹² No debemos dejar de señalar la labor fundamental que se ha realizado por parte de Manuel Aznar Soler y el GEXEL para la edición y recuperación de las obras dramáticas de José Ricardo Morales. Sin su notable trabajo, los textos de Morales estarían aún en una posición más precaria y la posibilidad de acercamiento a sus escritos encontraría mayores obstáculos. En este sentido, creo que es preciso resaltar la enorme importancia del trabajo llevado a cabo por el GEXEL.

franquista los escritores exiliados dejaron de existir. Fueron completamente negados lo que, obviamente, habría de complicar mucho su incorporación al ámbito de las letras españolas. Sin embargo, también es cierto que una vez caída la Dictadura tampoco se llevó a cabo un proceso serio de reconstrucción de la labor que los “desterrados”, los miembros de aquella “República de las Letras” de la década de los treinta en España destruida por la Guerra Civil, realizaron en los países donde finalmente fueron acogidos:

José Ricardo Morales representa con absoluta propiedad el drama del dramaturgo exiliado español. Exiliado o —como él mismo prefiere— desterrado, des-terrado por la fuerza como tantos republicanos vencidos: el drama del dramaturgo desterrado, sin tierra y sin público. Porque desde que el 18 de julio de 1936 una sublevación militar fascista, encabezada por el general Franco, se alzase contra la legalidad democrática republicana y desencadenase así nuestra guerra civil, el desenlace de esa tragedia para cualquier español “leal” sólo podía ser, por utilizar palabras del propio autor, uno entre tres: el de “enterrado” (Federico García Lorca); el de “aterrado”, esa España “cautiva y desarmada” que fue condenada a un *insilio* hecho de miedo, silencio y hambre (los prisioneros Buero Vallejo o Miguel Hernández, muerto éste último en una cárcel franquista); o el de “desterrado” (Alberti, Aub y tantos más, cuya primera experiencia fueron los campos de concentración), esa *España peregrina* de que hablara José Bergamín, la España *del éxodo y del llanto* que, según León Felipe, se llevó consigo al exilio la voz y la canción, la palabra poética del pueblo español (Aznar Soler, 2010: 9-10).

Muy lejos de lo que hubiera supuesto un proceso de recuperación de aquel sistema cultural que el franquismo dismanteló por completo, en España se realizó una “recuperación”, desde luego, pero de aquellos símbolos literarios que en el imaginario del momento (finales de los setenta) tenían mayor peso ya fuera como víctimas o como representantes de aquel mundo cultural condenado al ostracismo. En otras

palabras, se configuró un canon que en muchas ocasiones tuvo más en cuenta la óptica de lo biográfico que la del ejercicio de la crítica responsable¹³.

A ello se une además otro problema. El proceso de recuperación no fue ligado a un replanteamiento de las categorías sobre las que, desde los años cuarenta, se fue estructurando la historiografía cultural española, sino que se asumieron por completo ciertos instrumentos, de perversas consecuencias para la lectura de los textos, como el de las generaciones: la del 27 o la del 98. La asunción de estas categorías, desarrolladas bajo el paraguas de la retórica cultural del franquismo, paradójicamente perpetuó el olvido de los exiliados. Precisamente es en los años cuarenta y por intelectuales afines al fascismo, cuando se consolida y se da forma al término Generación del 27 con la intención de buscar un “enemigo” en el ámbito de las letras. Así como los “nacionales” habían tenido enfrente a los “rojos”, los de la Generación del 36 idearon un correlato para el ámbito de las letras y lo encontraron en la llamada Generación del 27 a la que acusaron de purista y de deshumanizar las artes. En realidad aquella operación no fue más que un procedimiento similar al que ya había ensayado con éxito Azorín con la del 98, para la formulación de un proceso de auto-canonización y asalto contra un cierto poder cultural y académico.

En este complejo contexto sobre el que se ha levantado la historiografía española oficial nos encontramos a una figura como la de José Ricardo Morales (Ahumada, 2000: 48), republicano sin adscripción a ningún partido político, que escribe en la variedad del español peninsular desde Chile (Boyle, 2000) y que en ningún momento adopta la posición de víctima, sino que trata de realizar una transfusión de empresas e inquietudes culturales al ámbito americano (Morales, 2000).

Creemos que queda perfectamente claro por qué, teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, José Ricardo no podía tener otro destino que el del ser condenado a una tierra

¹³ No podemos olvidar las palabras de Aznar Soler al respecto (2010: 26) “Sin embargo, no creo que, a diferencia de otros dramaturgos exiliados, la mayor parte de la obra dramática de Morales, víctima del exilio, padezca también el destiempo, porque, a mi modo de ver, mantiene hoy plena vigencia y sentido. Por ello, la dramaturgia de José Ricardo Morales está exigiendo aún ese *encuentro* auténtico que significa la verdadera prueba de fuego de todo su teatro: su confrontación con la escena, con el aire y la luz de su estreno ante el público español de hoy. Ojalá que aún pueda ser salvado en vida el dramaturgo exiliado José Ricardo Morales de su exilio escénico, de lo que, con jovial ironía, no exenta de amargura, él mismo llamaba su condena “a la postumidad”.

de nadie (Fernández, 1982: 32-34, 170-175). Una figura y una obra tan amplia como la suya se escapa a cualquier intento de encorsetamiento y su biografía, marcada siempre por la coherencia y la fidelidad a principios universales de igualdad y de justicia, que no de militancia o de fanatismo, constituye un objeto incómodo para aquellos estudiosos que buscan encajar piezas en vez de analizar textos y autores en su radical especificidad.

Por eso José Ricardo Morales ha sido, hasta un momento relativamente reciente en el estudio de las letras hispánicas como anteriormente señalábamos, un autor olvidado. Las carencias estructurales sobre las que la historiografía académica española y chilena han conformado su canon oficial no permitían ver más allá del propio horizonte de prejuicios con el que se había dado forma, en buena medida, al complejísimo objeto del fenómeno del exilio (Aznar Soler, 1992a).

Un segundo obstáculo para el estudio de las obras de José Ricardo Morales radica en una anacrónica concepción del mismo concepto de “filología nacional”. El término “filología” nace a finales del siglo XIX ligado al concepto de “tradición nacional”. En ese momento finisecular se considera que la “filología” ha de pretender ser una ciencia exacta, cuyo fin sea el de indagar en aquellos aspectos psicológicos y folklóricos que se reflejan en las obras de los autores. Desde esta concepción una obra literaria posee una mayor altura artística en la medida de cómo consiga reflejar los valores nacionales, el espíritu oculto que caracteriza de forma eterna y pura a una nación.

Lamentablemente “filología” y “nacionalismo” siguen yendo de la mano en nuestros días. Muestra de ello es la recepción que ha sufrido la obra de José Ricardo Morales. Para cierto ámbito académico español, Morales es un escritor latinoamericano y para cierto ámbito académico chileno Morales es un escritor español (Castedo-Ellerman, 1982: 141-163). Esta lectura sólo se puede entender por la presión de lo biográfico sobre lo estrictamente literario, ya que cuando se desarrolla la lectura de las obras de José Ricardo Morales en seguida percibimos que su lengua es el único lugar propio que quedó al autor tras el “destierro” de 1939. Por otra parte como los temas que aparecen en sus textos no nacen de una narración o una situación, sino de un conflicto en el ámbito de las ideas, tampoco facilitaban la manipulación como

herramienta recurrente para la exaltación de localismos o de provincianismos. En otras palabras, las obras de Morales eran difícilmente identificables con las categorías historiográficas existentes como para enmarcarlas en lo que el ámbito académico oficial había definido como “literatura española” o “literatura hispanoamericana” (Doménech, 1977: 189, 190, 229-231, 235-237, 243-244).

En nuestra opinión ha sido la creación de una “teología” de la literatura lo que ha producido el desplazamiento hacia el olvido de figuras y de discursos artísticos tan fundamentales como lo es el de José Ricardo Morales para la comprensión de la cultura occidental en el siglo XX (Ferrater Mora, 1967: 45-51). No olvidemos que la “teología” basa su principio básico en la enunciación de un conjunto de dogmas, al mismo tiempo que construye el objeto transcendental que las justifica. Desde mi perspectiva, la historia cultural del siglo XX se ha asentado en el mismo principio teológico. El elemento transcendental que ha justificado la configuración del canon ha venido marcado por la elevación de la categoría de “literatura nacional” a un plano absoluto.

Ya nos prevenía sobre esta cuestión el propio José Ricardo Morales, con ese carácter visionario tan característico de sus propuestas, cuando menciona en su “Autobiograma” un aspecto de la cultura hispánica que bien se puede extender al problema de la construcción del canon literario español o “nacional” en un contexto más amplio. El exceso dogmático, en términos teológicos insistimos, ha procurado encajar obras y autores en generaciones, lo que ha conllevado un proceso de selección que se ha demostrado defectuoso y reduccionista en numerosas ocasiones. Morales nos advertía con las siguientes palabras sobre el peligro de la aplicación de dogmas frente al de la duda sistemática:

Una de las posibles razones de la sinrazón hispánica consiste en que dotamos de tanta carga impositiva al pensamiento, que llegamos a transformarlo en dogma, hecho un digno heredero de las tres religiones que entraron en conflicto sobre la Península. No obstante, al imponer sin reparo las ideas, se omite que en el castellano la noción de “querer” está directamente vinculada con la de “inquirir”. Así el idioma dice que cualesquiera sean nuestros deseos, han de quedar supeditados a una pregunta previa y lúcida [...] ‘duda

anticipada', subordinándolos a la vacilación, al predominio de la inteligencia. Por ello, si confundimos nuestro pensamiento con las "querencias" más extremadas y absolutas, privándolas además de la interrogación que el genio del idioma les asigna, nuestro querer acaba convirtiéndose en querella (Morales, 1992: 1).

Efectivamente, la querella y el dogma también son compañeros de viaje de la "sobreinterpretación". José Ricardo Morales fue un exiliado, o mejor dicho y como él mismo prefiere definirlo, un "desterrado" (Diago, 2005: 9-14). Desde luego sus coordenadas vitales lo sitúan en la posición de ser actualmente uno de los últimos testigos vivos de la cultura occidental del siglo XX (Guerenabarrena, 1987: 38-40). Sin embargo, si reducimos toda su trayectoria vital a la del "destierro" franquista estaremos escamoteando el verdadero alcance de su labor intelectual y artística (Ortego Sanmartín, 2002: 7-67).

Por ello, debido al hecho de que el ámbito académico no ha difundido la obra de José Ricardo Morales como se merece, creemos que es preciso también contemplar su biografía en conjunto desde la posición crítica del que conoce que las alternativas vitales y el discurso artístico pueden llegar a abrazarse pero nunca a que un ámbito suplante al otro. En otras palabras, la biografía literaria e intelectual de José Ricardo no termina en 1940 sino que ahí empieza, por lo que el marbete de escritor republicano exiliado sin ser erróneo también resulta insuficiente, como ahora veremos.

En este sentido, podríamos sugerir que toda la biografía de José Ricardo Morales y la recepción crítica de sus obras se alberga en la magnífica metáfora que representa el lugar donde nació: Calle del Pacífico, sin número (Valdivia Milla, 2010).

Por esto, en las siguientes líneas esbozaremos brevemente unos apuntes biográficos que nos servirán como coordenadas informativas de la producción de Morales y que constituyen un complemento necesario a todo lo expuesto hasta ahora para ampliar las posibilidades de lectura de sus obras.

Como mencionaba anteriormente, José Ricardo Morales nació en 1915 en Málaga, calle del Pacífico, sin número. Al océano Pacífico llegaría en el Winnipeg tras la pavorosa experiencia en el campo de concentración francés de Saint-Cyprien y ante su oleaje se concretaría su destino de desterrado, de exilio permanente, de desarraigo, de desposesión como la que anticipaba la ausencia de número de identificación en aquella primera casa de Málaga. El propio autor lo explica de la siguiente manera:

Nací en Málaga, el 3 de noviembre de 1915, en la “calle del Pacífico, sin número”, como declara mi partida de nacimiento. Dicho lugar, imprecisamente situado, correspondió a la Fábrica de Abonos, Productos Químicos y Superfosfatos de *La Unión Española*, dirigida entonces por mi padre, José Morales Chofré, químico y farmacéutico, casado con Dolores Malva López. Esa planta industrial se hallaba establecida sobre las playas de San Andrés, en el poniente de la ciudad, donde las tropas fusilaron al general Torrijos, “noble, de la frente limpia”, como lo calificó García Lorca, en *Mariana Pineda*. Si hay quienes creen en predestinaciones, averigüen qué relación puede existir entre ese lugar de nacimiento y las tierras de Chile, país “de gran longura” —según lo llamó Ercilla— realmente “calle del Pacífico”, al que llegué “sin número”, muchos años después, carente de documentación alguna y en destierro (Morales, 1992: 2).

José Ricardo Morales se crió en el seno de una familia de científicos ligada a los valores de la Institución Libre de Enseñanza. Su propio abuelo Ricardo Morales Abril, farmacéutico y poseedor de la mejor colección de Historia Natural de Valencia, se había destacado por participar de los ideales institucionistas que señalaban la necesidad de integrar conocimiento científico y conocimiento humanista a través del excursionismo.

Los movimientos excursionistas cobran una gran importancia a finales del siglo XIX en España como método de indagación espiritual y nacional. El discurso institucionista cree que a través del descubrimiento del paisaje, gracias a la geografía y las ciencias naturales, se podía producir un proceso de empatía entre el individuo y el entorno que condujera a una ética basada en un desarrollo armónico del hombre en relación con el mundo.

En otras palabras, lo que el institucionismo excursionista pretende es una armonización de lo público y lo privado a través de la enunciación de una ética solidaria basada en principios humanistas y científicos.

El abuelo de José Ricardo Morales compartía estas ideas y las ponía en práctica con su propio nieto al que hacía participar de sus paseos y excursiones, ya que consideraba que a pie, a ese ritmo, no sólo se podía conocer mejor la geografía humana y natural que los rodeaba, sino que además se producía un proceso intelectual de descubrimiento personal que era absolutamente necesario para el desarrollo de un ser humano.

No nos debe extrañar que el abuelo de José Ricardo pusiera en práctica estos planteamientos. En realidad, en ese momento, en la transición del siglo XIX al XX, se produce toda una polémica entre lo que los institucionistas llamaron la “actividad física” y lo que empezaba a extenderse bajo el término de “sport”.

Intelectuales como Antonio Machado, al igual que muchos institucionistas, rechazaron de pleno la práctica del “sport”, ya que consideraban que era una actividad abstracta cuyo fin último, el de ganar, nada aportaba para la educación sentimental e intelectual de una persona. Sin embargo, sí que defendieron la práctica de la “actividad física” como un proceso en el que se producen cambios en la forma en la que un individuo representa la realidad, al mismo tiempo que le obliga a un posicionamiento ético y reflexivo frente al mundo que le rodea.

Este contexto de ideas y de planteamientos está ya presente en la familia de José Ricardo Morales desde su infancia. El entorno que rodea a José Ricardo es de una índole científica alejada del Positivismo, presidida por una fuerte convicción sobre la importancia de una formación integral y humanística.

Tras el primer año de vida en Málaga, a donde el padre de José Ricardo Morales había marchado por cuestiones profesionales, la familia regresa a Valencia. Allí discurrirá la infancia de José Ricardo entre los paseos con su abuelo y los juegos, perfilándose pronto como un nadador excelente.

En su casa la madre, que tocaba el piano, inició a sus hijos en la música. La hermana de José Ricardo demostró tanta facilidad en tal arte como para que con 15 años consiguiera un puesto como profesora de piano en el conservatorio de Valencia. José Ricardo Morales aprendió también a tocar y a leer música. La importancia del lenguaje musical en su obra es central, aunque nunca se dedicó a esta disciplina artística más que como a una afición.

Durante sus años como alumno del instituto José Ricardo leía abundantemente y cuando le propuso a su padre cursar Filosofía y Letras en la universidad, aunque la tradición de su familia se orientaba hacia el ámbito de las ciencias, él no puso ninguna objeción.

Ya en la universidad, José Ricardo Morales se integra rápidamente en las actividades de la FUE y de “El Búho” (Oliva, 1989: 169-174), grupo de teatro experimental que dirigió, entre otros, por Max Aub, un ejemplo más de la puesta en práctica de las iniciativas de teatro subvencionado por el Gobierno de la República en la década de los años treinta:

Fundado inicialmente a imagen y semejanza de La Barraca —el teatro de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos que García Lorca creó y dirigió en Madrid—, José Ricardo Morales se interesó desde el principio por El Búho. Posteriormente, nos ha recordado la jovial cordialidad con la que Lorca saludó en octubre de 1935 a los integrantes del grupo con motivo del estreno valenciano de *Yerma* por la compañía de Margarita Xirgu. Sin duda que José Ricardo Morales, joven estudiante de la FUE valenciana en 1935, no podía ni sospechar que nueve años después, nada menos que la gran actriz, también exiliada, iba a estrenarle *El embustero en su enredo* en el Teatro Municipal de Santiago de Chile. El joven estudiante de veinte años leyó en aquella Valencia republicana a Max Aub y realizó su proceso de aprendizaje universitario con profesores tan relevantes como Dámaso Alonso, entonces asesor literario de El Búho (Aznar Soler, 2010: 11-12).

Con Max Aub comenzará su formación dramática. La compañía realizará el montaje de sus dos primeras obras. Del primero de estos textos no se conserva copia alguna, ya que se perdió durante el transcurso de la Guerra Civil española. La otra pieza es la titulada *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*.

Gracias a su implicación en las actividades de “El Búho”, José Ricardo Morales no sólo empieza a formarse en el ámbito de la escena sino que también su paso por la Universidad de Valencia lo pone en contacto con diversos intelectuales y artistas que serían determinantes para la articulación de su propio proyecto literario y ensayístico. Es el caso de los hermanos Renau, de Federico García Lorca y tantos otros (Oliva, 1992: 42-44).

Como con tanto acierto expresara Francisco Ayala, con el advenimiento del régimen fascista no se produce un corte radical en el ámbito de las soluciones estéticas o de la articulación de ciertos conceptos que se habían desarrollado en las décadas anteriores, sino que se desarrolla una actualización, apropiación y re-elaboración de ideas con un fin claramente pragmático que conlleva la cristalización de un nuevo sistema cultural que sirve como legitimación intelectual del régimen franquista.

En otras palabras, lo que se produce con la Guerra Civil española es un proceso de desmantelamiento de la ‘República de las Letras’ que había estado operando y gestándose hasta ese mismo momento, como paso obligado para la construcción de otro distinto y afín a los intereses del Régimen.

A José Ricardo Morales el golpe de estado del 18 de julio lo encontró en Barcelona, donde iba a participar en las ‘Olimpiadas Populares’ con el equipo de natación español. Morales nunca perteneció a ningún partido político; sin embargo, desde el primer momento se comprometió a defender la legalidad republicana (Aznar Soler, 2010: 12-13).

Durante la Guerra Civil combatió en el Ejército republicano, fue herido en varias ocasiones y estuvo destinado en varios frentes. Incluso recibió algunas menciones especiales gracias a su labor en la salvaguarda de obras de arte que corrían peligro de ser destruidas por las incursiones del ejército rebelde fascista.

Al término de la Guerra Civil se le encomendó, junto a otros oficiales del ejército republicano, la misión de cubrir el éxodo de refugiados españoles hacia Francia, que eran asediados y perseguidos por las tropas fascistas.

Una vez en Francia tuvo que sufrir la terrible experiencia de los campos de concentración. José Ricardo fue internado en el campo de Saint Cyprien. Su hermano en el de Argelés. Sus padres no sufrieron ese destino, pero tuvieron que enfrentarse con angustia a la búsqueda de la forma con la que sacar a sus hijos de los campos de concentración y al mismo tiempo encontrar otro país que los acogiera ya que, entre otras cosas, la familia entera intuía, como luego ha demostrado la Historia que así fue, que la Guerra Civil española tan sólo había sido el principio de un conflicto mayor del que los territorios y ciudadanos españoles fueron un trágico escenario de pruebas.

Gracias a las gestiones de la madre de José Ricardo él y su hermano pudieron ser liberados finalmente. Ella consiguió que un empresario francés aceptara firmar que legalmente él se haría cargo de sus hijos, tal y como lo mandaba la legalidad francesa. De esta manera José Ricardo pudo reunirse con su familia.

Mientras tanto el padre de José Ricardo Morales, científico y farmacéutico, había conseguido un contrato en Chile para desarrollar abonos y compuestos químicos. Los gobernantes de varios países latinoamericanos vieron una oportunidad de oro en la acogida de los exiliados republicanos para poder subsanar ciertas carencias estructurales en algunos ámbitos profesionales de sus naciones. Así se inició el exilio español a América: una mezcla de intereses económicos con ciertas dosis puntuales de altruismo.

Los refugiados españoles republicanos eran, en muchos casos, mano de obra altamente cualificada que podían aportar a los países americanos un tipo de especialización que no existía previamente. En concreto, en el caso chileno, la creciente industria química requería profesionales con una alta formación. José Ricardo y su familia, cumplían con el perfil que se demandaba, por lo que se embarcaron rumbo a Chile en el famoso barco ‘Winnipeg’ que los conduciría hasta

Valparaíso. José Ricardo Morales rememora, en el siguiente fragmento, su llegada a Chile:

Llegué a Chile desterrado, la más remota ribera a la que pudo arrojarme la marejada de la guerra española, en la que defendí el derecho mayoritario de un país que aspiraba libremente a ser el que deseaba ser. No pudo ser. Los totalitarismos de diversos colores lo impidieron. A diferencia de tantos emigrantes arribados a estas cosas con el propósito de “hacer la América” – que, hablando claro o en plata, equivale a pretender llenarse las faltriqueras-, algunos, movidos por intereses muy distintos, solo tratamos de contribuir a que América se hiciera. Por ello, nuestra gestión quedó acuñada en los versos que compuso con el humor adolorido aquel poeta: “Es la vida de la emigración/ y un gran trabajo cultural”. Nostalgia, pobreza y obra: no teníamos nada más (Morales, 1976: 11).

Una vez en Chile, José Ricardo Morales tuvo que rehacer su vida. Lo encomiable es que decidiera, al contrario que otros muchos exiliados españoles, no hacer del exilio y de la tragedia que le tocó vivir una excusa para explotar interesadamente su condición de víctima.

Todo lo contrario. José Ricardo reinicia sus estudios en Chile y en seguida se embarca en la ‘transfusión’ al ámbito chileno de lo que había supuesto la ‘República de las Letras’ y la renovación cultural de la década de los treinta en España (Novella, 2006). En un reciente estudio, la estudiosa Berta Muñoz Cáliz escribía lo siguiente a propósito de José Ricardo Morales:

Tras haber luchado durante la guerra en defensa de la República, José Ricardo Morales arribó a la costa de Valparaíso en septiembre del 39, a bordo del Winnipeg, barco fletado con el apoyo político de la Comisión Chilena de Auxilio a los Republicanos españoles y del gobierno del Frente Popular Chileno, que designó a Pablo Neruda para organizar la operación desde Burdeos. A recibir a los más de dos mil exiliados que viajaban en el barco acudió el ex-embajador de la República Española en Chile, Rodrigo Soriano,

acompañado de un joven ministro del gobierno chileno, Salvador Allende (Muñoz, 2010: 235).

Morales pronto participa de la fundación de la editorial Cruz del Sur donde, junto con Arturo Soria, pondrá en funcionamiento dos colecciones literarias que servirán de difusión de toda una literatura del ‘destierro’ en español desde los clásicos del Siglo de Oro hasta escritores del siglo XX. También contribuye decisivamente a la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile que pasaría, posteriormente, a ser el Teatro Nacional chileno (Morales, 2000).

El encuentro, gracias a Arturo Soria, y la amistad con Margarita Xirgu (Rodrigo, 1992: 53-56) en los primeros años de la década de los cuarenta sería determinante en el impulso de la vocación teatral de Morales. Xirgu encargó a José Ricardo la realización de una versión nueva de ‘La Celestina’ y subió a la escena alguna de sus obras como es el caso de ‘El embustero en su enredo’.

Aquella colaboración se prometía fructífera, pues Margarita Xirgu decidió representar también en Buenos Aires *La vida imposible*, una trilogía de tres piezas en un acto claramente innovadora. Sin embargo, tal oportunidad se vio truncada debido a que el régimen de Perón censuró la compañía de Margarita Xirgu, ya que se produjo un escándalo en Buenos Aires tras el montaje por la actriz de una obra de Camus, que precedía al estreno de esa trilogía de Morales (Aznar Soler, 1992). De nuevo el totalitarismo obstaculizó la posibilidad de una incorporación menos compleja del teatro de José Ricardo al ámbito profesional del teatro (Monleón, 1969: 9-28).

Tras aquel incidente de Buenos Aires, José Ricardo Morales siguió trabajando en su teatro al mismo tiempo que finalizaba sus estudios; se doctoró con una tesis pionera en el campo de la Paleografía y consiguió incorporarse como profesor de Historia del Arte a la vida universitaria chilena (Godoy Gallardo, 2003: 28-35).

No obstante, hacia finales de la década de los cuarenta, comienzo de la de los cincuenta, José Ricardo Morales toma conciencia del principal problema que crece ligado a su teatro: la carencia de oportunidades para llevar sus obras a la escena (Monleón, 1973: 34-36).

Aunque me detendré en otro epígrafe a analizar las razones que han dificultado el acceso de sus obras a los circuitos teatrales más o menos estables o reconocidos, creo que es preciso recordar aquí algo que ya hemos apuntado: la identificación entre nacionalismo y literatura es un lastre que pesa especialmente sobre un conjunto de obras que, en el caso de Morales, están escritas en un español al margen de americanismos o peninsularismos, que intenta, por tanto, alcanzar las mayores cotas de universalidad posibles en lengua española (Aznar Soler, 2010: 13-14).

José Ricardo se dio cuenta de que sus obras no contaban con un público con el que permitiera al empresario teatral rentabilizar de forma inmediata su inversión, ya que el público de Morales había dejado de existir desde el momento que la nueva retórica del régimen fascista se propuso la desarticulación de todo lo que habían supuesto de renovación las líneas iniciadas en los años veinte y treinta en España, mientras que en Chile ese público aún estaba por hacer (Ortego Sanmartín, 2002: 7-67).

Ante esta realidad adversa, producto del ‘destierro’ y también del espíritu nacionalista, José Ricardo Morales deja de escribir teatro en 1953. Tendrán que transcurrir diez años, hasta 1963, para que vuelva a la labor de la escritura dramática.

Durante estos diez años José Ricardo Morales se centra en su carrera académica, se dedica a pintar y a viajar por todo el mundo, ya como catedrático de Historia del Arte. Pasará estancias como docente e investigador en algunas de las instituciones más prestigiosas del mundo y comenzará su reconocimiento como estudioso en el ámbito de las Humanidades.

A partir de ese momento la actividad intelectual y académica de José Ricardo es bastante amplia y a finales de los sesenta regresará por primera vez a España aunque, eso sí, con pasaporte chileno. El desencanto que sufre a su llegada a España es tan intenso como para conllevar la decisión final de no establecerse en la Península, al contrario de lo que otros muchos exiliados hicieron. El propio José Ricardo Morales ha reflexionado en los siguientes términos sobre la experiencia del regreso a España:

Al respecto, aun cuando se afirme que el destierro concluyó, porque España disfruta de extensas libertades, cabe oponer a esa opinión algunas dudas, basadas en que la historia y la vida no se resuelven sólo por decreto; además de que nada concluye al darlo por concluido, según conviene a nuestra comodidad o a nuestra sordera consuetudinaria. Porque a diferencia de otros países europeos, que rescataron a sus autores o a sus catedráticos exonerados por los fascismos, en España no ha habido, que yo sepa, ninguna política coherente en tal sentido, omitiéndose así que para cualquier país no existe beneficio mayor que el de acoger y estimular la obra de quienes fueron probados y reconocidos con creces fuera de él, pese a las rigurosas circunstancias adversas que sufrieron.

Por otra parte, el posible regreso a España de los autores o intelectuales que aún viven en destierro debe de procurarse *a partir de su obra* —tal como en estas páginas se hace—, acogiéndola y difundiéndola según sea su condición, pues no cabe omitir que *la única autoridad reconocible en el terreno de las artes o del pensamiento radica en la autoría*. Añádase a ello que *ninguna obra puede obtener plena vigencia si carece de un país a su espalda que la afiance o ampare*. Sin embargo, no hay que hacerse ilusiones, porque, como he señalado en otras partes, *España carece del talento de “hacer suyo” aquello que es más suyo: la obra de sus hijos*. Atengámonos, pues, al tan acreditado saber sancho-pancesco de no pedir peras al olmo (Morales, 2000: 155).

Las relaciones con el ámbito cultural español comienzan a normalizarse relativamente a partir de la década de los ochenta. Para ese momento, tras la década de los setenta, José Ricardo Morales ya había alcanzado un papel importante dentro del ámbito académico en Chile, donde había ocupado dos cátedras en la Universidad Católica de Chile y en la Universidad Nacional de Chile, había sido director de Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile y había afrontado con toda la dignidad de la dimisión de los puestos que ocupaba y la contribución de su escritura teatral, las nuevas circunstancias adversas tras el golpe militar en Chile 1973 y el posterior régimen de terror impuesto por Pinochet:

La irrupción de la dictadura de Pinochet le obligó a renunciar a su trabajo como profesor universitario y a dimitir del cargo, que ejercía desde 1972, de

director de la Editorial Universitaria; según Ortego, “por no querer someterse a la censura que la Junta Militar pretendía imponer” (en: Morales, 2002, p.19). Morales escribe entonces su *Teatro en libertad*, “una trilogía contra las dictaduras escrita entre 1975 y 1979, que, por motivos políticos y editoriales, tuvo que publicar en España (Muñoz, 2010: 238).

En los ochenta comienza a conocerse su teatro en España, se llevan a la escena algunas de sus obras y es correspondido con algunos reconocimientos institucionales, como el que lo llevaría a obtener el premio Federico García Lorca en el año 1990 (Ortego Sanmartín, 2003: 36-38). Toda esta atención se verá reflejada en el hecho de que en el año 1992 la revista *Anthropos* le dedicara un número especial. Sin embargo, a pesar de esos reconocimientos y de la labor incansable de los miembros del GEXEL y de otros centros de estudio, sus obras siguen siendo desconocidas para buena parte de los profesionales de la profesión teatral: han sido llevadas a la escena en contadas ocasiones por grupos semi-profesionales o profesionales y en pocas universidades sus textos, teatrales o ensayísticos, han sido incluidos en el repertorio de lecturas primarias (Monleón, 1970: 132-142).

En la actualidad José Ricardo Morales habita en Santiago de Chile (Iturra, 2004: 347-358) resistiendo en su barrio en lo que parece condenado a otro tipo de exilio: el que ha provocado el cambio radical en la fisonomía de su barrio de antaño de casas bajas por el de una sucesión de mastodónticas torres residenciales entre las que se intuye el espíritu de la especulación inmobiliaria.

Morales ha sido tres veces propuesto como candidato de la Academia Chilena de la Lengua al premio Cervantes y, en la actualidad, acaba de ultimar la publicación de sus obras completas en dos volúmenes con la Fundación Alfons el Magnanim. Su actividad no cesa. Es catedrático emérito de la Universidad Católica de Chile y uno de los miembros más antiguos de la Academia de la Lengua Chilena. Aún así parece todavía condenado a un exilio poliédrico e interminable.

3.- LA OBRA DE JOSÉ RICARDO MORALES

Por el mismo interés que el del apartado anterior, hemos estimado oportuna la incorporación de un compendio bibliográfico que permita ubicar rápidamente la localización y el acceso a la obra dramática de José Ricardo Morales. La nómina de obras que aquí reproducimos ha sido facilitada por el propio autor.

En cuanto a la actualización de este listado es preciso que tengamos en cuenta un par de prevenciones. La primera es acerca del carácter abierto y en construcción de esta lista. El autor continúa con su labor dramática y por tanto es posible que en próximas fechas aparezcan nuevos títulos. El punto de referencia que nosotros hemos tomado es el de sus *Obras Completas* que, por fuerza, están “incompletas” mientras José Ricardo Morales siga activo. La segunda cautela que entendemos que es preciso albergar tiene relación con la dificultad que muchos investigadores y estudiantes encontrarán al tratar de conseguir un ejemplar de las ediciones particulares de estas obras. Muchas se encuentran descatalogadas o agotadas y no todas son de fácil acceso.

A continuación se reproduce un listado, lo más detallado y actualizado posible, de las obras dramáticas de José Ricardo Morales:

Barbara Fidele. Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1952, 116 pp.

Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante. Santiago de Chile, Ediciones El Gallinero, 1955, 41pp.

La vida imposible. Santiago de Chile, Espadaña, 1955, 111 pp. [Contiene: *De puertas adentro*, *Pequeñas causas* y *A ojos cerrados*]

La Celestina, adaptación escénica y versión moderna de la obra de Fernando de Rojas. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1958 y también en *Cuadernos de Teatro*. Santiago de Chile, 7 (marzo de 1983), pp. 21-87.

Prohibida la reproducción. Mapocho, Santiago de Chile, II, 2 (1964), pp.78-87.

Los culpables. Anales de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 131 (julio-septiembre de 1964), pp. 65-92.

Teatro de una pieza. Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Cormorán, 1965, 161 pp. [Contiene seis obras en un acto: *La odisea*, *La grieta*, *Prohibida la reproducción*, *La teoría y el método*, *El Canal de la Mancha* y *La adaptación al medio*].

Hay una nube en su futuro, en AAVV, *Teatro chileno actual*. Santiago de Chile, Zig-Zag (antologías), 1966, pp. 12-50.

La cosa humana y Oficio de tinieblas. Anales de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 138 (abril-junio de 1966), pp. 167-178 y 179-190, respectivamente.

Las horas contadas. Árbol de Letras, Santiago de Chile, I, 8 (1968), p. 84.

Teatro. Madrid, Taurus, colección el Mirlo Blanco-12, 1969, 175 pp. [Contiene: *Burlilla de don Berrendo*, *Pequeñas causas*, *Prohibida la reproducción*, *La odisea*, *Hay una nube en su futuro* y *Oficio de tinieblas*].

Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder. Primer Acto, 122 (julio de 1970), pp. 51-62.

El segundo piso. Revista de Occidente, 91 (octubre de 1970), pp. 53-67.

Teatro. Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Cormorán, colección Teatro-I, 1971, 93 pp. [Contiene: *Un marciano sin objeto* y *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder*].

No son farsas. Cinco anuncios dramáticos. Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Cormorán, colección Teatro-8, 1974, 238 pp. [Contiene: *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos*; la trilogía *Cosa, objeto, material*, formada por *La cosa humana*, *El inventario* y *El material*; y, finalmente, *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotín*].

Teatro inicial. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1976, 165 pp. [Contiene: *Burlilla de don Berrendo*, *El embustero en su enredo*, la trilogía *La vida imposible* y *El juego de la verdad*].

La imagen. Estreno, Cincinatti (Ohio), III, 2 (otoño de 1977), pp. 1-12.

Fantasmagorías. Cuatro apariciones escénicas. Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Cormorán, colección Teatro-9, 1981, 151 pp. [Contiene segundas versiones de: *Hay una nube en su futuro*, *Las horas contadas*, *La odisea*, *La imagen* y *Oficio de tinieblas*].

Teatro en libertad. Madrid, La Avispa, colección Teatro-5, 1983, 188pp. [Contiene: *La imagen*, *Este jefe no le tiene miedo al gato* y *Nuestro norte es el Sur*].

Españoladas. Madrid, Fundamentos, colección Espiral-112, 1987, 164 pp. [Contiene: *Ardor con ardor se apaga* y *El torero por las astas*].

Miel de abeja. Art teatral, Valencia, 2 (1988), pp. 40-46.

Obras dramáticas. Suplementos Anthropos, Barcelona, 35 (noviembre de 1992), pp. 47-92. [Contiene: *No hay que perder la cabeza o las*

preocupaciones del doctor Guillotín, Un marciano sin objeto, La cosa humana, El material y Las horas contadas].

Cuatro imposibles, edición de Claudia Ortego Sanmartín. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-GEXEL, colección Winnipeg-1, 1995, 145 pp. [Contiene Colón a toda cosa o el arte de marear, La corrupción al alcance de todos, El oniroscopio y Miel de abeja].

Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos, edición de Nuria Novella. Murcia, Universidad de Murcia, colección Antología Teatral Española-26, 1995, 93 pp.

Recomendaciones para cometer el crimen perfecto. Art Teatral, Valencia, 11 (1998), pp. 43-46; y también en *Revista Aérea de Poesía*. Santiago de Chile-Buenos Aires, 2 (1998), pp. 1-6.

Teatro, Santiago de Chile, Universidad Andrés Bello-RIL Editores, 2000, 125 pp. [Contiene: *Colón a toda costa o el arte de marear y Edipo reina o la planificación*].

Teatro mítico. Seis obras dramáticas. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2002, 239 pp. [Contiene: *La odisea, Hay una nube en su futuro, Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos, La corrupción al alcance de todos, Edipo reina o la planificación y El destinatario*].

Sobre algunas especies en vías de extinción. Acotaciones, Madrid, 10 (enero-junio de 2003), pp. 129-147.

El destinatario. Primer Acto, 298 (abril-mayo-junio de 2003), pp. 49-69.

Dos farsas marciales de José Ricardo Morales, edición de José Vicente Peiró. Paiporta (Valencia), Editorial Denes, colección Calabria-teatro-8 2003, 150 pp. [Contiene: *Nuestro norte es el Sur*, “farsa quasi una fantasía en tres actos”, y *La operación*, “ópera muda”, pp. 69-122 y 123-150, respectivamente].

El embustero en su enredo, edición de Nel Diago. Valencia, Universitat de València, 2005, 102 pp.

Edipo reina o la planificación, “ensayo dramático en dos partes”, en AAVV, *Teatro del exilio: obras en un acto*, edición de Ricardo Doménech. Madrid, Fundamentos, colección Espiral/teatro-311, 2006, pp. 263-296.

Postrimerías. Valladolid, Fundación Jorge Guillén, colección Las Españas Peregrinas-2, 2007, 119 pp. [Contiene siete obras: *Hay una nube en su futuro*, *La corrupción al alcance de todos*, *Sobre algunas especies en vías de extinción*, *Oficio de tinieblas*, *Las horas contadas*, *Recomendaciones para cometer el crimen perfecto* y *Cama rodante abandonada en plaza pública*].

Teatro escogido, coordinación e introducción de Manuel Aznar Soler y Ricardo Doménech, bibliografía de Manuel Aznar Soler y prólogos de Manuel Aznar Soler, Ricardo Doménech, José Monleón, Nuria Novella, Gumersindo Puche y Josep Lluís Sirera. Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2008, 406 pp. [Contiene nueve obras: *El embustero en su enredo*, *Las horas contadas*, *La odisea*, *Oficio de tinieblas*, *La imagen*, *Ardor con ardor se apaga*, *Orfeo y el desodorante o El último viaje a los infiernos*, *Edipo reina o La planificación* y *Sobre algunas especies en vías de extinción*].

Obras Completas. edición de Manuel Aznar Soler, volumen I, Teatro Completo, Fundación Alfons el Magnanim, Valencia, 2010, 1471 pp.

Una última aclaración. Como hemos indicado anteriormente es imprescindible leer estas obras dramáticas en relación con aquellos textos en los que el autor reflexiona sobre el hecho teatral. En este sentido cualquier estudioso que se quiera aproximar a la obra de José Ricardo Morales además debería tener en cuenta *Mímesis Dramática*, Editorial Universitaria y Primer Acto, Santiago de Chile-Madrid, 1992 y *Ensayos en suma*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

4.- HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

En los epígrafes anteriores hemos apuntado algunas de las claves que han dificultado la recepción crítica de la obra de José Ricardo Morales. En las próximas páginas ahondaremos en lo ya esbozado y además daremos cuenta de la proyección de su proyecto artístico e intelectual (Heming, 1977: 157-162).

Las referencias a José Ricardo Morales se pueden encontrar en obras canónicas de estudio de la literatura española como la serie de la *Historia y Crítica de la Literatura Española* coordinada por Francisco Rico (Rico, 2001). Todas las aproximaciones realizadas en torno a la obra de José Ricardo Morales en estos manuales coinciden en tres aspectos:

- a) La brevedad con la que el crítico se refiere al proyecto artístico de José Ricardo Morales. Esta alusión es siempre tangencial y elogiosa, pero tan efímera que prácticamente pasa por desapercibida.
- b) Esos comentarios sobre la obra teatral de José Ricardo Morales, cuando son un poco más extensos, insisten sobre la “imposibilidad del teatro de José Ricardo Morales para integrarse en el ámbito profesional”.
- c) Ni se menciona la obra ensayística de José Ricardo Morales con publicaciones fundamentales de reflexión e indagación sobre el hecho teatral, como es el caso *Mímesis Dramática*. Este aspecto sorprende, porque José Ricardo Morales no sólo produce textos dramáticos sino que sus estudios sobre teatro son producto de una amplia experiencia en todos los ámbitos de la escena.

Para ilustrar lo que acabamos de exponer, creo que es preciso detenernos en una de las referencias más extensas que se han escrito sobre la obra dramática de José Ricardo Morales. Me refiero al volumen *Teatro español del siglo XX* de César Oliva (Oliva, 2002). En sus páginas, Oliva dedica un breve párrafo a las obras de José Ricardo Morales que reproducimos a continuación:

José Ricardo Morales (1915), miembro de El Búho en los años de guerra, compaginó su labor literaria con la de profesor. Aunque en sus comienzos fue estrenado por Margarita Xirgú (*El embustero en su enredo*, 1941), no consiguió integrarse después en la profesión. Aun con estrenos muy esporádicos, nunca dejó de escribir. Su teatro es puro ingenio, con excelente manejo de la palabra y un humor que anuncia el absurdo contemporáneo. Después de una serie de obras de reminiscencias valleinclanianas o lorquianas pasa a buscar una dramaturgia personal, con piezas como *De puertas adentro* (1944), *Pequeñas causas* (1946) y *A ojos cerrados* (1947). Tras un largo paréntesis vuelve a la escritura teatral con *Los culpables* (1964), *La odisea* (1965) y *El canal de la Mancha* (1964), en las que apuesta decididamente por el absurdo. Destacamos de ese período *Un marciano sin objeto* (1967), *El segundo piso* (1968), *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder* (1969) o *La imagen* (1975), fantasía sobre la historia, en la que los regímenes totalitarios se perpetúan. Los últimos textos de Morales acentúan su búsqueda del efecto escénico, el uso de la palabra como paradoja y el tema de la deshumanización del hombre: *Nuestro Norte es el Sur* (1978), *El torero por las astas* (1983) y *Ardor con ardor se paga* (1985) son algunas de estas aportaciones que llevan al autor a una de las máximas consideraciones de la vanguardia española.

A pesar del tono elogioso con el que concluye la breve reseña de César Oliva, extraña la falta de precisión y la levedad con la que se da cuenta de la obra de José Ricardo Morales. También sorprenden algunos errores en los títulos como el del caso de *Ardor con ardor se “apaga”*, y no “paga” como se mencionaba en el texto. Es cierto que Morales mantuvo una estrechísima relación con Margarita Xirgu, de la que el propio José Ricardo tiene la consideración de alguien tan cercano como si se tratara de alguien de su propia familia. Sin embargo, Oliva no explica el porqué de las dificultades encontradas por José Ricardo para llevar sus obras a la escena. Además, el crítico afirma que las obras de Morales reflexionan sobre el uso de la palabra como paradoja o que tratan la deshumanización del hombre, lo que en nuestra opinión equivale a decir todo y nada al mismo tiempo, ya que han sido dos aspectos ampliamente destacados no sólo en la obra de José Ricardo sino en buena parte de las producciones artísticas del siglo XX (Godoy, 2000: 7-30). Este hecho resulta un tanto

peculiar, porque precisamente Oliva participó en el número monográfico que la revista *Anthropos* dedicó a José Ricardo Morales y en ese breve artículo el estudioso escribe una nota sobre la trayectoria vital y artística de José Ricardo Morales de mayor calado:

Realiza un breve recorrido por la trayectoria vital y creadora de José Ricardo Morales, a quien presenta como uno de los casos más típicos del exilio dramático español de la guerra civil, a través de su obra literaria, destacando los temas, el estilo y las etapas creativas. Destaca su condición de dramaturgo solitario y atípico cuyo teatro es el ejemplo claro y rotundo de la obra de un transterrado, con temática y gramática tan alejadas de la realidad de su país como del lugar donde reside (Martínez Mata, 1996).

Como escribió José Monleón, que constituye el estudio que más extensa y profundamente se ha ocupado de su obra, José Ricardo Morales es “peregrino en su patria y autor de ninguna parte”. En este sentido, desde nuestra perspectiva, Morales ha sido relegado por la crítica tradicional, por los nacionalismos y por el propio carácter universal de su obra, a una tierra de nadie. Este hecho se ve reflejado en el reduccionismo inconsciente que ha perseverado en el marco de algunas reflexiones académicas y que han tenido gran repercusión en el día a día de los estudios literarios en el ámbito universitario. Si ya se trata con demasiada urgencia los autores y sus obras en el mundo universitario debido a una deficiencia estructural que radica en la operación de encajar autores en categorías preconcebidas, es difícil por tanto que un autor al que se destaca sistemáticamente como un exiliado cuya obra ha sido escasamente representada capte el interés de nuevos lectores y muchos menos de los profesionales del teatro (Monleón, 1992: 60-62).

En este sentido hablar con referencia a José Ricardo Morales con la amplia denominación de ‘teatro del absurdo’ o de su condición de exiliado republicano es equivalente a relegarlo a un plano que él mismo supera porque su proyecto artístico e intelectual está más cercano al de un marco europeo u occidental que al meramente hispánico. Y precisamente el propio Morales en sus obras nos advierte sobre la tentación de reducir sus textos a lo que se ha venido a llamar como ‘teatro del absurdo’, al tiempo que en sus ensayos explica por qué es necesario hablar, con

mayor propiedad, de un “teatro de la incertidumbre” que se ubica en un amplio contexto europeo de indagación teatral y literaria, en el que una de sus referencias intelectuales, José Ortega y Gasset, intentó consolidar la renovación cultural hispánica de finales de la década de los años veinte y treinta.

En nuestra opinión, los intentos más serios de recuperación de la obra de José Ricardo Morales han venido desde la labor incansable de José Monleón y del grupo GEXEL de la Universidad Autónoma de Barcelona. Y dentro de ese grupo especialmente Manuel Anzar Soler y Claudia Ortego Sanmartín. Ambos estudiosos trascienden mitificaciones y lecturas simplistas. A lo que hay que añadir el estudio previo y la edición de *La vida imposible* de José Ricardo Morales realizada por Bonifacio Valdivia Milla y Manuel Galeote en colaboración con la Biblioteca Virtual de Andalucía (Valdivia Milla, 2010).

En esta línea es preciso destacar la publicación de un libro de Berta Muñoz sobre la censura y el teatro del exilio en el que, con mucho acierto, la autora dedica un capítulo a José Ricardo Morales (Muñoz, 2010). Por último el segundo tomo, cercano a su lanzamiento, de las obras completas publicadas por la Fundación Alfons el Magnanim con prólogos de Manuel Anzar Soler demuestra la vigencia, aunque tímida, de un creciente interés en torno a la obra de José Ricardo Morales.

A continuación quisiéramos indicar algunos caminos de trabajo que, a nuestro juicio, deberán ser desarrollados para contribuir a la difusión de la obra dramática de José Ricardo Morales en el momento de desarrollo de las tecnologías de la comunicación y de la investigación en el que vivimos:

- Se debe poner en funcionamiento una web específica sobre la obra dramática y ensayística de José Ricardo Morales que sea accesible desde distintas plataformas, en la que los estudiosos y lectores tengan acceso a material digitalizado y a una bibliografía permanentemente actualizada tanto de trabajos académicos como de los montajes realizados de sus obras.
- Se debe proceder a la digitalización de sus obras completas para su mejor difusión.

- El grupo de investigación “European and Hispanic Exile alter 1939” de la Universidad de Ámsterdam y de la Universidad de Newcastle está trabajando en la elaboración de un documental sobre la obra y la figura de José Ricardo Morales, que estará acompañado de material didáctico para la aplicación de los textos de Morales en la clases de literatura y drama del ámbito universitario para así lograr su plena incorporación en el currículum académico.

En este sentido podemos afirmar que una parte muy importante del estudio del legado de José Ricardo Morales está aún por hacer. Para que el lector conozca con detalle la bibliografía crítica existente sobre el conjunto de la obra de Morales, en las siguiente páginas incluimos una selección bibliográfica comentada que hemos recopilado para facilitar nuevas investigaciones y situar, al mismo tiempo, el espacio donde se ubican las reflexiones académicas sobre sus textos dramáticos.

4.1.- Bibliografía comentada sobre José Ricardo Morales:

Ahumada, Haydée (2000). “José Ricardo Morales «a la intemperie»”. *Signos* XXIII (segundo semestre), 48.

Se trata de un trabajo muy importante ya que expone con claridad el proceso de desposesión al que José Ricardo Morales fue sometido y cómo ha quedado en un territorio intelectual que supera las barreras nacionales.

____ (2002). “Viajero esencial José Ricardo Morales y su teatro del exilio”. *Acotaciones* 9 (julio-diciembre), 45-63.

En este ensayo se explica cómo José Ricardo Morales y su obra habitan un espacio de permanente extrañamiento a causa de la experiencia trágica del exilio lo que hace de su producción dramática un pilar fundamental de la literatura transnacional hispánica.

Arévalo Cortés, Just (1992). “El sinsentido del mundo: Teatro de una pieza (1965), de José Ricardo Morales”. *Anthropos* 133 (junio), 65-73.

Importante trabajo dentro del volumen monográfico dedicado a la figura y la obra de José Ricardo Morales. En este estudio el crítico analiza una de las

producciones más representativas y arriesgadas de Morales: las obras de teatro de una pieza donde se ha querido ver el componente del llamado teatro del absurdo en su obra. En este trabajo se estudia cómo Morales utiliza el mundo del absurdo para hablar de lo absurdo del mundo.

Aznar Soler, Manuel ed. (1992a). *José Ricardo Morales, Un dramaturgo del destierro. Creación dramática y pensamiento crítico*. *Anthropos*, 133 (junio), número monográfica.

Se trata de uno de los estudios más importantes dedicados hasta la fecha a la obra y la figura de José Ricardo Morales.

____ (1992b). “El teatro de José Ricardo Morales”. *Anthropos* 133 (junio), 32-37.

Ensayo fundamental sobre las características más importantes de la dramaturgia de José Ricardo Morales.

____ (1998). “El mito de Don Juan Tenorio y el teatro del exilio español de 1939”. En AAVV, *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Ana Sofía Pérez Bustamante (ed.) 271-288, Madrid: Cátedra.

Excelente trabajo de síntesis donde se analiza la figura de Don Juan y su presencia en el teatro del exilio español de 1939. El Don Juan de Morales es un personaje muy subversivo al recibir un tratamiento totalmente distinto al tradicional en su obra *Ardor con ardor se apaga*.

Boyle, Catherine (1992). *Chilean Theatre, 1973-1985: Marginality, Power and Selfhood*. London: Associated Universities Presses.

Monografía de gran alcance en la que se menciona en varias ocasiones el ostracismo que ha sufrido la obra de José Ricardo Morales.

Castedo-Ellerman, Elena (1982). “José Ricardo Morales”. En *El teatro chileno de mediados de siglo*. 141-163, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Valioso trabajo sobre la cuestión de la ironía y lo absurdo como concepto en la obra de José Ricardo Morales.

_____ (1992). “Un dramaturgo que valora la palabra: José Ricardo Morales”. *Anthropos* 133 (junio), 47-49.

Se trata de una contribución breve y muy afortunada sobre el papel central que posee la palabra y su uso en la concepción dramática de José Ricardo Morales.

Cerda, Martín (1971). “Sobre el teatro de José Ricardo Morales”. En *Teatro de José Ricardo Morales*, 9-15, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Trabajo de síntesis sobre la obra de José Ricardo Morales.

Christensen, Nadia (1957). “Teatro de una pieza”, *Hispania* L (marzo), 191-192.

Valioso estudio sobre el teatro en un acto de José Ricardo Morales el cual supone una de las innovaciones y contribuciones más importantes del autor a la tradición del teatro hispánico.

Deluca, Pablo y Gómez, Juan (1992). “Entrevista con José Ricardo Morales”, *Anthropos* 133 (junio), 86-87.

Importante entrevista a José Ricardo Morales que aborda diversas cuestiones presentes en el proyecto dramático del autor: exilio, manipulación del poder, deformación de la Historia, etc.

Diago, Nel (2005). “El dramaturgo en su exilio”. En prólogo a *El embustero en su enredo*. 9-14, Valencia: Universitat de València.

Prólogo lleno de ironía que ahonda en las claves por las que la obra de Morales no ha sido suficientemente estudiada.

Doménech, Ricardo (1977). “Aproximación al teatro del exilio”. En AAVV, *El exilio español de 1939 Tomo IV (Cultura y literatura)*, José Luis Abellán (ed.). 189; 190; 229-231; 235-237; 243; 244, Madrid: Taurus.

Trabajo fundamental sobre el poliédrico objeto de estudio que constituye el exilio hispánico.

_____ (2006). “José Ricardo Morales”. En “Introducción” a *Teatro del exilio: obras en un acto*. 38-45, Madrid: Fundamentos.

Valiosa contribución para la mejor comprensión del proyecto dramático de José Ricardo Morales y el alcance del exilio en su obra.

Fernández, Teodosio (1982). *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*. Madrid: Editorial Playor.

Monografía fundamental sobre el teatro chileno donde José Ricardo Morales ocupa un lugar destacado. Este estudio es muy útil para contextualizar el espacio donde se ubica la obra de Morales.

____ (1992). “José Ricardo Morales frente al teatro chileno”, *Anthropos* 133 (junio), 49-52.

Excelente estudio para contextualizar el teatro de José Ricardo Morales en relación con la producción dramática en Chile.

Ferrater Mora, José (1967). “Sobre la fama”, en *Obras selectas*. Madrid: Revista de Occidente, tomo II; reproducido en José Ricardo Morales, *Teatro*. 45-51. Madrid: Taurus, colección El Mirlo Blanco.

Valiosa contribución sobre la recepción de la obra de José Ricardo Morales y las dificultades que sus propuestas dramáticas han encontrado para ser llevadas a la escena.

Godoy Gallardo, Eduardo (2000). “El teatro de José Ricardo Morales”. En prólogo a *Teatro* de José Ricardo Morales. 7-30, Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello.

Buen trabajo de síntesis sobre la obra de José Ricardo Morales.

____ (2001). “Teoría y práctica de las *Españoladas* en el teatro de José Ricardo Morales”, *Revista Signos* XXXIV 49-50, 21-33.

Uno de los estudios más profundos realizados sobre el concepto de las *Españoladas* acuñado por José Ricardo Morales para dismantelar y explicar el conjunto de prejuicios sobre el que se levanta la representación de la identidad española.

____ (2003). “La trayectoria de todo un dramaturgo”, *Primer Acto* 298 (abril-mayo-junio), 28-35 (entrevista).

Valiosa entrevista sobre la labor dramática de José Ricardo Morales.

____ (2007). “Tres miradas sobre Don Juan desde el exilio: Ramón Sender, José Ricardo Morales y Salvador de Madariaga”, *Mapocho* 62 (segundo semestre). 1-23.

Excelente trabajo sobre la representación de Don Juan en el proyecto literario de varios escritores del exilio.

Gómez González, Juan (1992). “Españoladas, de José Ricardo Morales”, *Anthropos* 133 (junio). 77-80.

Este ensayo ahonda en el concepto de las Españoladas como elemento subversivo.

Guerenabarrena, Juanjo (1987). “José Ricardo Morales: el sigiloso tránsito del destierro”, *El Público* 48 (septiembre). 38-40 (entrevista).

Valiosa entrevista para ubicar la experiencia trágica del exilio en la vida y la obra de José Ricardo Morales.

Heming, Barbara (1977). “The theater of José Ricardo Morales”, *Estreno* III 2 (otoño). 12-13.

Se trata de una de las reflexiones más importantes realizadas sobre la noción de las Españoladas y fue incluida en forma de traducción en el volumen en el que se publicaron “Ardor con ardor se apaga” y “El torero por las astas”.

Iturra, Roberto (2004). “Sobre el dramaturgo José Ricardo Morales”, *Literatura y Lingüística* 15. 347-358.

Interesante semblanza sobre la vida y la obra de José Ricardo Morales.

Joven, Antonio (1982). “Con José Ricardo Morales”, *Primer Acto* 192 (enero-febrero). 108-110.

En esta publicación se indaga en la obra y en la figura de José Ricardo Morales y fue importante para dar a conocer el autor en el ámbito español.

Mata Induráin, Carlos (2009). “El mito de Don Juan, del Siglo de Oro al exilio republicano español: *Ardor con ardor se apaga*, (1987), de José Ricardo Morales”.

En AAVV, *Exilio y artes escénicas*. Iñaki Beti Sáez y Mari Karmen Gil Fombedilla (ed.). 119-142, San Sebastián: Editorial Saturrarán.

Se trata de uno de los estudios más recientes sobre la presencia del mito de Don Juan en la obra de José Ricardo Morales. En este valioso trabajo se estudia dicho mito en relación al paradigma del exilio republicano español.

Mengual Catalá, Josep (1992). “El lenguaje como tema en *Teatro en libertad*”, *Anthropos* 133 (junio). 72-77.

Fundamental trabajo sobre el difícil uso del lenguaje en las obras más comprometidas de José Ricardo Morales que fueron escritas durante la dictadura de Pinochet.

Monleón, José (1969). “Morales, un español en la inmensa ninguna parte”. En José Ricardo Morales, *Teatro*. 9-28, Madrid: Taurus. Colección El Mirlo Blanco.

El más importante trabajo hasta la fecha sobre el carácter transnacional del proyecto dramático e intelectual de José Ricardo Morales.

____ (1970). “Encuentro tardío y necesario con el exiliado José Ricardo Morales”, *Primer Acto* 122 (julio). 42-49; reproducido en *Españoladas* de José Ricardo Morales (1987). 132-142, Madrid: Fundamentos.

Trabajo esencial para la recuperación de la obra y la figura de José Ricardo Morales.

____ (1973). “Con José Ricardo Morales, peregrino en su patria y autor de ninguna parte”, *Triunfo* 563 (julio). 34-36 (entrevista).

Artículo clave para comprender las circunstancias que han provocado la ausencia de José Ricardo Morales del canon oficial establecido por la historiografía tradicional.

____ (1992) “Max Aub y José Ricardo Morales, dos dramaturgos de la España marginal”, *Anthropos* 133 (junio). 60-62.

Importantísimo trabajo para comprender la existencia de otra literatura española totalmente al margen de lo canónico cuyo legado ha sido relativamente ignorado por la recepción crítica tradicional.

Muñoz Cáliz, Berta (2010). *Censura y teatro del exilio*. Murcia: Universidad de Murcia.

El más reciente estudio monográfico sobre censura, teatro y exilio. El capítulo dedicado a José Ricardo Morales hace justicia al olvido sufrido por el autor durante buena parte de su carrera. Este libro es fundamental para comprender las claves esenciales del teatro del exilio hispánico.

Novella, Nuria (1995). “Introducción a *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos*”. En *Orfeo y el desodorante* de José Ricardo Morales. 9-15, Murcia: Universidad de Murcia.

Prólogo muy ilustrativo en torno a los principios básicos dramáticos sobre los que se configura esta obra.

____ (1999). “Simbiosis entre exilio y absurdidad en la dramaturgia de José Ricardo Morales”. En AAVV, *60 años después. Os escritores do exilio republicano*. Manuel Aznar Soler (ed.). 303-330, Sant Cugat del Vallès: Associació d’Idees GEXEL, colección Sinaia.

Examen muy valioso sobre las relaciones entre exilio y lo absurdo en el proyecto dramático de José Ricardo Morales.

____ (2006). *El dramaturgo en su laberinto. El teatro en el exilio de José Ricardo Morales*. Murcia: Editorial Nausicaä.

Importante monografía en torno a las cuestiones de exilio y de destierro en el conjunto de la producción dramática de José Ricardo Morales.

Oliva, César (1989) *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.

Manual de obligada referencia en el que se habla de la obra de José Ricardo Morales. Las páginas que tratan sobre Morales van desde la 169 a la 174.

____ (1992). “Itinerario dramático (o dramático itinerario) de José Ricardo Morales”, *Anthropos* 133 (junio). 42-44.

Valioso trabajo sobre la trayectoria de José Ricardo Morales en el ámbito de la escena y los diversos obstáculos que sus obras han sufrido para su plena incorporación en la industria teatral hispánica.

Ortego Sanmartín, Claudia (1992). “Reflexiones sobre *Españoladas*”, en *Anthropos* 133 (junio). 80-86.

Este trabajo constituye una de las más importantes indagaciones en torno al concepto de las Españoladas y sus implicaciones en la cultura hispánica.

____ (1995). “Introducción a *Cuatro Imposibles*”. En *Cuatro imposibles*. Claudia Ortego Sanmartín (intro. y notas). 9-42, Sant Cugat del Vallès: Associació d’Idees-GEXEL.

Importante prólogo a la problemática de las obras que aparecen bajo el título de “Cuatro Imposibles”. Las claves facilitadas por la estudiosa facilitan enormemente la lectura.

____ (1999). “Dónde estás, Libertada, dónde estás”. En AAVV, *El exilio teatral republicano de 1939*. Manuel Aznar Soler (ed.). 303-330, Sant Cugat del Vallès: Associació d’Idees-GEXEL.

Trabajo sobre el lugar de la producción de Morales dentro del panorama del exilio teatral republicano.

____ (2002). “José Ricardo Morales: un escritor en el «aparte» del destierro”. Estudio introductorio a *Teatro ausente* de José Ricardo Morales. Claudia Ortego Sanmartín (ed., prólogo y notas). 7-67, Sada: Edición do Castro, Biblioteca del Exilio.

Importante ensayo sobre el desajuste producido por la historiografía tradicional entre lo que se ha considerado como la cultura nacional española y la literatura del exilio que ha sido, en cierta medida, relegada a un segundo plano.

____ (2003). “Morales y los escenarios: historia de una ausencia”, *Primer Acto* 298 (abril-mayo-junio). 36-38.

Se trata de uno de los trabajos más importantes escritos sobre la obra y la recepción de José Ricardo Morales en torno a las dificultades que sus textos han sufrido para poder difundirse.

Paco, Mariano de (1992). “José Ricardo Morales desde su *Teatro inicial*”, *Anthropos* 133 (junio). 45-47.

Este ensayo hace un repaso de la obra de José Ricardo Morales desde sus primeras propuestas teatrales.

Peiró, José Vicente (1999). “Apuntes sobre la concepción teatral de José Ricardo Morales”. En AAVV, *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després*. María Fernanda Mancebo, Marc Baldó y Cecilio Alonso (ed.) 421-435, Valencia: Biblioteca Valenciana-Universitat de València.

En este trabajo se esbozan ciertas claves de la obra teatral de José Ricardo Morales que se pueden localizar en diversos textos de su producción.

____ (2003a). “Memoria y ficción. Autobiografismo en el teatro de José Ricardo Morales”. En AAVV, *Teatro y memoria de la segunda mitad del siglo XX*. 509-510, Madrid: Visor.

Valiosa contribución en torno a la relación entre ficción, memoria e identidad en la producción dramática de José Ricardo Morales.

____ (2003b). “El teatro de José Ricardo Morales”. Prólogo a *Dos farsas marciales de José Ricardo Morales*. 7-64, Valencia: editorial Denes.

Clarificador prólogo en el que se resumen algunas de las características esenciales que diferencian la producción dramática de José Ricardo Morales respecto a otros proyectos dramáticos contemporáneos.

Puche, Gumersindo (2005). “Supermercados, coches y otros Edipos”, *Acotaciones* 15 (julio-diciembre). 63-75.

Importante reflexión sobre algunas de las obras más experimentales de la producción dramática de José Ricardo Morales.

Rodrigo, Antonina (1992). “Margarita Xirgu y José Ricardo Morales, «el último hijo»”, *Anthropos* 133 (junio). 53-56.

Se trata de la mejor indagación realizada hasta la fecha sobre la especial relación que José Ricardo Morales mantuvo con la que fue su mentora y dio a conocer sus primeras obras apoyándolo decisivamente para que desarrollara su labor teatral.

Ruiz Ortiz, Víctor (1992) “Un teatro para la escena. Reflexiones en torno a tres montajes sobre textos dramáticos de José Ricardo Morales”, *Anthropos* 133 (junio). 37-41.

Muy interesante repaso a algunos montajes de obras dramáticas de José Ricardo Morales. Se trata de uno de los pocos trabajos de estas características realizados hasta el momento por lo que su planteamiento resulta de gran valor para el estudioso.

Sirera, Josep Lluís (1992) “*Oficio de tinieblas: oficio y ejercicio en la escritura teatral*”, *Anthropos* 133 (junio). 57-60.

Contribución muy valiosa sobre una de las obras más complejas y experimentales de José Ricardo Morales. Se trata de un trabajo fundamental para la comprensión del alcance de esta obra de Morales.

4.2.- Análisis de la bibliografía sobre José Ricardo Morales:

El estudio del compendio bibliográfico que acabamos de presentar nos conduce a las siguientes conclusiones, que sirven además de refrendo para todo lo que hemos expuesto hasta ahora en este trabajo:

- La bibliografía existente sobre José Ricardo Morales ha fijado su atención principalmente en torno a cuestiones de índole biográfica. Sobre todo se centra en su condición de exiliado republicano.
- En lo que se refiere a la escritura dramática encontramos trabajos que indagan sobre la génesis del discurso dramático de Morales, haciendo especial referencia a las paradojas que presenta su lenguaje, su carácter anticipatorio en

relación con el llamado “teatro del absurdo” y las dificultades que la lengua en la que está escrita presenta, ya que alude a un público inexistente desde unos parámetros lingüísticos en los que no se puede sentir reflejado el público potencial de acogida del país donde vive el exiliado.

- Todas las obras dramáticas de José Ricardo Morales han sido objeto de estudio. Sin embargo son las pertenecientes al ciclo de las “Españoladas” las que han recibido mayor atención por parte de la crítica especializada. Esto se debe, desde nuestra perspectiva, al interés que estas obras despiertan al desmantelar los estereotipos sobre los que se asienta un cierto discurso en torno a “lo español”.
- No se ha tenido en cuenta la transversalidad del discurso intelectual y artístico de José Ricardo Morales. En otras palabras, no se puede entender el conjunto de la obra dramática de José Ricardo Morales sin sus escritos sobre el hecho teatral como objeto de reflexión filosófica.

En este sentido debemos prestar atención a un hecho fundamental. José Ricardo Morales, como ocurría en el caso de algunos otros pensadores de su tradición más inmediata con cuyos principios básicos el autor dialoga, no entiende el texto teatral como una composición donde se desarrollan situaciones o circunstancias, sino como el despliegue intelectual de un conflicto o tensión en el plano de las ideas (Ruiz Ortiz, 1992: 37-41).

De este modo, creemos que es preciso acercarnos a uno de los modelos de Morales: el discurso intelectual del poeta Antonio Machado. Precisamente, en torno a esta cuestión de la relación entre poesía y filosofía, que en el caso de Morales es similar en lo que se refiere al texto dramático y la filosofía, debemos recordar que Machado mantenía lo siguiente:

LX

Después de la verdad, no hay nada tan bello como la ficción.

Los grandes poetas son metafísicos fracasados. (No todos).

Los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas (Machado, 1988: 2151).

La aguda ironía machadiana que se concreta en ese breve “(No todos)” nos acerca a uno de los rasgos más característicos del proyecto artístico e intelectual de Machado y de Morales: la reflexión metaliteraria que indaga en las relaciones entre poesía/teatro y filosofía.

Sin duda alguna podemos afirmar que en Machado la estrechísima relación entre poesía y metafísica es uno de los ejes sobre los que orbita todo su discurso literario. Pero no se trata de elegir entre “el poeta” o “el filósofo”, porque en Machado ambas facetas se integran en una. Como muestra de ello valgan los dos siguientes ejemplos que encuentro especialmente afortunados y que nos muestran que la concepción machadiana de su propia posición era mucho más abierta y enriquecedora que la que la mitificación llevada a cabo por cierta recepción crítica, sobre todo la de los años cuarenta, proyectó de forma reduccionista e interesada sobre su obra y su figura. El primer ejemplo al que me refiero es el siguiente:

LXI

El escepticismo de los poetas puede servir de estímulo a los filósofos. Los poetas, en cambio, pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas.

Ej. El río de Heráclito.

La caverna de Platón.

El molino de Leibniz.

La paloma de Kant.

El terrón de azúcar de Bergson, etc. (Machado, 1988: 2151).

En la cita anterior corroboramos que para Machado la poesía posee también el valor de un sistema epistemológico no reglado que nos sirve para poder “aprehender” las “metáforas” del mundo. En realidad no alude más que al principio más fundamental del lenguaje: una correspondencia convencional entre un objeto y el conjunto de fonemas o de su representación gráfica como letras en una secuencia determinada que lo representa. Para Machado la articulación de tal correspondencia es una operación esencialmente poética, la misma por la que se le asigna a un significante un determinado significado.

Por eso mismo, ya acercándonos al segundo ejemplo, Machado propondrá un modelo hermenéutico basado en la indagación poética. Así lo sugiere en el siguiente “apunte” que reproducimos a continuación:

LXII

Juan de Mairena enseñaba a sus discípulos más aventajados a estudiar la estructura poética de los grandes sistemas metafísicos (Machado, 1988: 2151).

Entiendo que queda bastante claro que el debate tradicional sobre si la poesía de Machado guarda algún componente filosófico o no, o si era más poeta que filósofo o viceversa, resulta irrelevante ya que el mismo principio activo de su discurso literario nace de la idea de que la poesía nos remite siempre a un esquema de pensamiento. Por lo tanto, tal debate queda totalmente desmantelado a mi modo de ver, porque el propio Machado opta por un planteamiento que supera cualquier maniqueísmo y va más allá de cualquier intento de encorsetamiento.

Del mismo modo ocurre con José Ricardo Morales:¹⁴ ¿es autor dramático o filósofo? La respuesta está clara: para Morales no existe tal división ya que lo dramático es para él un vehículo con el que poner en juego toda una serie de conflictos y hacer que el público tenga que posicionarse de alguna manera ante dichas tensiones (Ahumada, 2002: 45-63).

En realidad, tanto Machado como ocurre con Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset y Lorca hasta llegar al propio José Ricardo Morales, todos estos autores participan de un método de indagación no reglado, pero no por ello menos eficaz, en lo que Kant denominó como *los conflictos de las ideas transcendentales* (Aznar, 1992: 32-37).

¹⁴ Entrevista de J. Guerenabarrena a J.R. Morales, (1987: 40) “Mi teatro puede tener cierto sesgo filosófico. Digo cierto porque la filosofía y el teatro son muy afines. El arte que está más cerca de lo filosófico es el drama”.

He aquí una de las carencias fundamentales que presenta la bibliografía existente sobre la obra dramática de José Ricardo Morales. No quisiera que se interpretaran estas palabras como un desprecio a los valiosos trabajos que hasta ahora se han aproximado al conjunto de su obra dramática; de hecho hay trabajos muy importantes como los que ya hemos señalado a lo largo de estas páginas. Sin embargo sí que hay que insistir en la necesidad de un cambio de rumbo en la concepción desde la que se estudian los escritos de José Ricardo Morales.

Si tan sólo nos quedamos con la perspectiva de que José Ricardo Morales es un dramaturgo “exiliado”, “transterrado” o “desterrado” (Aznar, 2010: 10) estaremos quedándonos con una parte muy reducida de su discurso dramático, ya que la voluntad de universalidad presente en sus obras desborda una lectura unidireccional (Peiró, 1999: 421-435). Si, por otro lado, nos atenemos a la “cuestión del lenguaje”, en otras palabras, nos quedamos en un examen de las paradojas, los juegos con las palabras (Castedo-Ellerman, 1992: 47-49) o el mal llamado componente del absurdo en sus obras (Novella, 1999: 83-90), de alguna manera también estamos escamoteando el alcance de las propuestas de Morales. Sus obras teatrales son mucho más que lúdicos malabares o que visiones puntualmente críticas con un suceso concreto (Mengual, 1992: 72-77).

Por ello, si en cambio admitimos como principio activo el hecho de que las obras dramáticas de José Ricardo Morales son en realidad la puesta en escena de un conflicto local y universal al mismo tiempo y que además se enmarca en la tensión de ideas fundacionales, no sólo de la subjetividad y de lo público en el ámbito hispánico sino también en el desarrollo del pensamiento de la civilización occidental (Ortego Sanmartín, 1995: 9-42), entonces, tan sólo en ese momento y desde esta concepción poliédrica que no establece divisiones entre lo filosófico y lo artístico, podremos aproximarnos con una lectura más abierta y más rica al espacio intelectual desde el que se levanta su proyecto teatral y filosófico.

SEGUNDA PARTE

5.- RASGOS DE SU DRAMATURGIA

5.1- El destierro:

Una de las nociones sobre las que se asienta el discurso intelectual de José Ricardo Morales es la del “destierro” (Guerenabarrena, 1987: 38). El debate sobre qué término es más apropiado, si “destierro” o “exilio”, ha sido abundante y nos alejaría del objeto de estudio principal de este trabajo. Sin embargo, sí creemos necesario explicar el funcionamiento y articulación de una de las nociones más importantes sobre las que se levanta y estructura el conjunto de la obra de José Ricardo Morales (Morales, 1998: 111-122)¹⁵.

José Ricardo Morales, como es bien sabido, defendió la legalidad de la República española sin estar afiliado a ningún partido político. Su posición radicaba en el hecho de que la República suponía un espacio de verdadera libertad hasta el punto que permitía tener representación política a aquellos que la negaban y que finalmente terminarían por acabar con ella.

Con la derrota, con el fin de la República, para José Ricardo Morales no sólo se inicia un proceso de expulsión sino también de desposesión física e intelectual de todo el capital simbólico que había conseguido aglutinar la “República de las Letras”, el proceso intenso de renovación cultural, en torno al plural universo de líneas artísticas que ya habían comenzado a dar sus resultados en el ámbito cultural español de los años treinta. Una muestra de ello es que por fin en esos años se comienza a desplazar el teatro burgués de situación por uno de mayor altura intelectual y aspiraciones más

¹⁵ En concreto Morales realiza una reflexión muy afortunada en los siguientes términos: “Los desterrados republicanos experimentaron la pérdida de su tierra como un expolio, un despojo inmerecido, y, puesto que semejante privación se efectuó con la más extremada violencia, acabaron sometidos a las más pavorosas e inconcebibles privaciones. De ahí que el desterrado sea «un infirme», alguien que perdió su firmeza o arraigo, un enfermo que percibe a forzosa distancia cuanto le constituye y siente más suyo: su fundamento y consistencia originales. Ese desgarramiento hace que el desterrado viva en dos planos a la par, y ambos contradictorios: el de la cercanía de un entorno que al principio se le hace por completo ajeno, enajenándolo, y el de la inmediatez de su añoranza, que le remite a lo lejano y ausente, de donde procede y es. Con el tiempo, la situación enunciada puede cambiar de signo, hasta el punto de convertir al desterrado en alguien que tiene dos tierras... para no tener ninguna.”

enriquecedoras que las del mero espectáculo de entretenimiento. Los ejemplos son prolijos desde Lorca pasando por muchos otros de sobra conocidos (Morales, 2006: 38-45).

José Ricardo Morales tenía su “sede”, su “tierra”, en esa geografía intelectual renovadora que se había abierto a Europa y en los diversos movimientos regeneradores en la cultura occidental. El triunfo del fascismo en España significó, por supuesto, la desposesión más absoluta del territorio cultural al que Morales pertenecía y al mismo tiempo el desarraigo de un proyecto de europeización cultural abierto, progresista y de clara proyección en el ámbito de lo social (Joven, 1982: 108-110). Morales, tras la derrota, lo pierde todo. Pierde el sistema cultural al que pertenece y en el que se ha formado, pierde la posibilidad de vivir en el marco de lo que hasta este momento habían sido sus puntos de referencia personales y es desposeído tanto de público como de espacio en el que poder desarrollar su discurso literario e intelectual.

Por tanto, el destierro, a mi modo de ver, es un término clave para entender lo que supone para José Ricardo Morales, como ocurre en el caso de tantos otros, la victoria de las fuerzas fascistas. En otras palabras, José Ricardo Morales es desterrado del horizonte de referencias personales e intelectuales en el que hasta ese momento se había ido desarrollando su proyecto artístico y también su proyecto personal:

Por otra parte, dado que salvo mis piezas de guiñol el total de mi teatro está escrito en el destierro —en Chile, concretamente, al país que le debo la vida—, algunos se han preguntado de qué manera afectaron a estas obras una guerra no deseada, en la que participé hasta el fin, y el exilio consiguiente, sufridos por defender la posibilidad de pensar con libertad en nuestra tierra perdida. A esa interrogación le di sobradas respuestas, señalando que si mi teatro no propone el tema bélico ni tampoco el del exilio en su inmediatez directa, se debe a que sus problemas aparecen formulados en mis obras con un óptica ajena a la habitual. Me refiero a la del escritor que en el destierro vive por partida doble aquello que constituye su oficio: la extrañeza ante el mundo cotidiano, del que se suele apartar para poder apreciarlo como un todo y descubrir su sentido. Porque en el exilio su extrañeza se acrecienta, debido a

que el entorno en que vive le es por completo extranjero y además —y sobre todo— porque la causó el forzoso extrañamiento de aquel que fue despojado con violencia de su origen (Morales 2010: 39).

No nos debe extrañar que la primera reacción de José Ricardo Morales, al igual que otros muchos desterrados, fuera la de realizar una transfusión del sistema cultural de los años treinta a aquellos países donde fueron acogidos. Por eso Morales siempre habla de que él no se fue a “hacer las Américas” sino a contribuir a que “América se hiciera”:

[...] la voluntad de Morales era la de arraigarse a la tierra chilena y nada mejor para ello que la actitud de crear, “de incorporarse y fundar”, “en el entendido de que fundar el modo era el modo de arraigarse y de profundizar en nuestra tierra adoptiva, transformándola así en nuestra tierra adoptada: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y la Editorial Cruz del Sur constituyen dos pruebas contundentes de su actitud antinostálgica. El teatro de Morales destierra así, por voluntad lúcida y libre del propio dramaturgo, la nostalgia del exilio. Muy lejos por tanto del naturalismo benaventino, pero también de la añoranza por la patria perdida que impregna buena parte del teatro español en el exilio, Morales quiere plantear en su dramaturgia conflictos universales: los abusos de poder, la irracionalidad del lenguaje, la tecnificación deshumanizadora, la manipulación política y propagandística del poder, los desastres ecológicos, la capacidad destructora de la revolución científico-técnica, la cosificación del hombre contemporáneo (Aznar, 2010: 14-15).

Esta idea es fundamental porque encierra un valor mucho más que el meramente simbólico. Lo que Morales intentó realizar fue una transfusión de capital cultural. Este hecho nos habla claramente del carácter universal, que no internacional, no sólo del proyecto artístico e intelectual de José Ricardo Morales sino también de la actitud abierta en la que cristaliza la renovación cultural española de los años treinta (Paco, 1992: 45-47). En otras palabras, se trata de un proyecto transnacional que comprende el objeto artístico como un vehículo de cambio estructural y radical en las jerarquías sobre las que se asienta la subjetividad y lo público al mismo tiempo:

En efecto, José Ricardo Morales es un dramaturgo que acostumbra a reflexionar con lucidez sobre el arte y la función social del teatro: “Siempre he considerado que el dramaturgo auténtico es, ante todo, un *hacedor de enigmas*”. Para él, en “la acepción primera del término”, el dramaturgo es “el que «urge» el drama, poniéndolo en acción sobre la escena. Por ello Morales, desde la convicción de esa función social del dramaturgo como quien debe plantear responsablemente en escena la situación del hombre en el mundo moderno, pretende no sólo revelar, sino también denunciar, ese su “extrañamiento” actual (Aznar, 2010: 16).

Esta cuestión, la del “destierro”, ha sido abordada por José Ricardo Morales en muchos de sus escritos aunque él no fue el único en plantearse el concepto del “destierro” como desposesión. Pedro Salinas en una carta de 1941 expresa lo siguiente a Guillermo de Torre:

Haremos o no haremos, pero tenemos lo esencial, libertad de hacer. Por gracia verbal nosotros, los desterrados, los echados de la tierra, como decía el Cid, nos hemos traído la libertad de espíritu; a ellos solo les queda la tierra, son los interrados (Salinas, 1990: 4).

De la cita anterior sobre todo quisiéramos quedarnos con las palabras “libertad de hacer”. Esta idea es fundamental en el pensamiento de José Ricardo Morales ya que todas sus propuestas se articulan en torno a este conflicto entre la posibilidad de “hacer” y de “hacer con los demás” (Cerdeña, 1971: 9-15).

En este sentido, hay que mencionar la presencia importantísima de la lectura de Heidegger realizada por José Ricardo. Si Heidegger estructuraba todo su pensamiento en torno a la idea del individuo como “ser performativo”, el famoso ejemplo que Heidegger utilizaba para explicar dónde se encuentra lo fundamentalmente humano queda ampliamente superado por la propuesta con la que Morales dismantela los principios nocionales sobre los que se asienta el idealismo filosófico de principios de siglo veinte.

Para Heidegger, recordemos, la diferencia entre un ser humano y un animal estriba en que un ser humano realiza un proceso de conceptualización de las acciones que realiza mientras que un animal no. Por ello decía que si un tigre cruzaba el marco de una puerta, el tigre realiza la acción de pasar de un espacio a otro. Sin embargo, el ser humano conceptualiza el hecho de pasar de un espacio a otro a través de la toma de conciencia de haber pasado bajo el marco de una puerta, de producir una noción abstracta discursiva de la noción de espacio, de tiempo y de dimensión. Este “existir en lo que se hace” es el principio activo de la filosofía de Heidegger. Algo similar proponía Unamuno cuando se definía como “hombre de acción” o Machado cuando defendía el escepticismo metódico como posibilidad de toma de conciencia sobre la praxis o el propio Ortega y Gasset cuando situaba lo individual en el marco de las tensiones entre lo particular y las contingencias colectivas que dialécticamente definen al sujeto.

En el caso de Morales él da un paso más allá. José Ricardo considera que lo humano no radica tan sólo en “existir en lo que se hace”, sino que estriba en una dimensión doble entre “existir en lo que se hace y en lo que se hace para/con los demás”. De esta manera Morales añade, de forma indivisible, un ámbito de acción ético y universal que tiene como consecuencia que al binomio teoría-praxis se le añade también el de la necesidad de ligar una ética de carácter universal a la articulación de un discurso humano, sea del tipo que sea, bien científico, filosófico o artístico por mencionar algunos ejemplos.

He aquí, a nuestro modo de ver, la verdadera dimensión del término “destierro” en el discurso intelectual de José Ricardo Morales. Tenemos la impresión de que hasta ahora la noción de “destierro” en los planteamientos de José Ricardo se ha leído de un modo demasiado literal, sin tener en cuenta que no sólo alude a la expulsión física de un territorio sentimental, sino también a la desposesión del capital simbólico compartido sobre el que hasta el momento de la derrota se había articulado el horizonte de pensamiento de José Ricardo Morales.

Si nos acercamos desde este punto de vista a la obra de Morales, además de comprender mejor la verdadera dimensión del término “destierro”, entenderemos con

mayor justicia el porqué de la fidelidad de José Ricardo en sus obras dramáticas a una lengua, a una variedad del español, ajena a los localismos y dialectalismos.

El lenguaje, la lengua de sus textos teatrales, en definitiva la palabra dramática, tiene el valor añadido de suponer para Morales la única geografía de la que no ha sido desposeído, el único espacio en el que todavía le es permitido “ser-con-los-demás”. No es tan sólo que José Ricardo Morales se quedara sin público tras 1939, sino que las condiciones de posibilidad de significado sobre las que se asientan sus obras dramáticas quedaron interrumpidas al destruirse toda una modalidad de pensamiento que había sido alimentada por el proyecto idealista renovador de comienzos de siglo XX que se basaba principalmente en un cimiento transnacional, en la búsqueda de valores universales y en la posibilidad de “ser-con-los-demás” a través del arte. De forma similar Juan Ramón Jiménez enunció en 1936 su noción de “comunismo poético”. En realidad, todas estas tentativas, incluida la de José Ricardo Morales, convergían en el principio institucionista del desarrollo armónico del individuo que hemos mencionado anteriormente. Por eso, con gran agudeza, Manuel Aznar Soler entiende que José Ricardo Morales es uno de los más importantes testimonios vivos de aquél mundo intelectual que se desmanteló con el golpe de estado, la guerra y el régimen político social de los vencedores (Aznar, 2010: 9-10).

No podemos estar más de acuerdo con Aznar Soler. Para José Ricardo Morales el final de la República en 1939 es precisamente eso, la eliminación del territorio donde su discurso literario e intelectual se arraigaba. El propio Morales escribió lo siguiente sobre este terrible proceso de desposesión que tuvo como primera y trágica consecuencia la disolución del proyecto de regeneración cultural que se había iniciado en años anteriores, no sin tremendas dificultades, de las estructuras sobre hasta las que entonces se había levantado el país:

Es cosa sabida que “desterrar”, de acuerdo con el diccionario, supone “echar a uno por justicia de un territorio o lugar”. De donde cabe deducir que la justicia, en cuanto concierne al medio millón de españoles que fuimos arrojados a ninguna parte por las huestes de Franco, Hitler y Mussolini, la establecieron quienes lograron imponer su fuerza sobre un régimen libre, la República, en un acto que sólo tiene el precedente cuantitativo de los millares

de judíos y moriscos expulsados, contra justicia, promesas y ley, tanto por los Reyes Católicos cuanto por los Austrias. No obstante, según se deduce de ésta y otras publicaciones análogas, muchos hicieron suyo nuestro destino, que afectó, quiérese o no, a España entera. Porque difícilmente puede resarcirse un país de pérdida tan severa como la experimentada entonces por el nuestro en su capital mayor: me refiero a sus cabezas, impedidas de actuar y producir allí donde hubieran deseado, en su tierra. De tal modo ese pretendido acto de justicia ocasionó *la más considerable malversación de talentos sufrida últimamente por España*, puesto que fueron obligados a trabajar fuera de sí y de lo suyo, corroborándose con ello que la palabra “desterrar”, debido a su considerable extensión y a la frecuencia de su uso, no en vano es una de las más genuinas que haya forjado el castellano (Morales, 2010: 37).

Aquí José Ricardo Morales está apuntando una cuestión fundamental: la relación entre identidad y destierro. Los discursos nacionales necesitan la existencia de un cuerpo de nociones puras y atemporales desde las que justificar y legitimar su hegemonía. Sin embargo, José Ricardo Morales nos sitúa ante un problema de mayor calado. Según Morales, si examinamos con rigor la Historia, nos enfrentamos ante un marco precisamente dinámico que no entiende de identidades cerradas y absolutas. José Ricardo nos advierte en algunas obras sobre las manipulaciones de la Historia como estrategia discursiva. Así ocurre, por ejemplo, en *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotín*. Esa preocupación por el “ser” más que por el “hacer” es el principio que genera la tensión entre distintos discursos identitarios que pretenden erigirse como más “eternos”, “puros” y “auténticos”. Esto conlleva una inevitable tensión que tan sólo puede conducir al totalitarismo como con tanto acierto Morales expone en *Ardor con ardor se apaga* (Aznar Soler, 1998: 271-288), *Este jefe no tiene miedo al gato*, *El oniroscopio* o *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder*.

Para José Ricardo Morales la identidad es un objeto abierto, dinámico y en permanente construcción. Lo que hoy define a la identidad mañana puede que no lo haga. Para Morales es lo que “hacemos-con-los-demás” lo que marca el desarrollo de lo identitario:

El teatro puede considerarse como el arte que revela a la persona en el acto de asumir o resolver las situaciones conflictivas que le afectan. Estimado de tal modo, dicho arte corresponde por entero a la condición del hombre, ya que “el sí mismo” de éste requiere que cada cual, para poder conocerse, haya de situarse ante sí, desdoblándose, hecho un esquizoide cuerdo. Hasta el punto que el modelo de semejante aptitud humana lo atribuyó el pensamiento aristotélico a la divinidad, entendida como un ser cuya labor primordial consiste en reflexionar eternamente sobre él. Nada menos (Morales, 2010: 37).

Por ello, el teatro es el espacio idóneo en el que “hacer-con-lo-demás”. Construir el significado de la propuesta teatral siempre es la tarea de una confluencia de perspectivas y de esquemas intelectuales. De ahí que José Ricardo Morales apueste por esta vía.

Morales fue desterrado y ese hecho lo condujo a la inauguración de un nuevo espacio de pensamiento en el que tejía conflictos humanos universales a través de un lenguaje teatral que conseguía siempre dismantelar y poner en tela de juicio cualquier intento de construcción de discursos transcendentales y esenciales. Es aquí donde interviene “lo absurdo”. Tan sólo la paradoja, los contrarios y la ironía pueden permitir subvertir una jerarquía. Así ocurre, por ejemplo, en la obra *Colón a toda costa o el arte de marear*:

FILOMELA: Ésa soy, Filomela.

DON CRISTÓBAL: ¿La siempre amiga de la melodía? ¿La que llenó mis horas muertas con la alegría de su viva voz?

FILOMELA: No te preguntes más. Afirma. De esa manera lograrás encontrarte.

DON CRISTÓBAL: Afirmo que te encuentro aunque no tengas nombre. Afirmo que me busco sin saber encontrarme. Afirmo que me encuentro tratando de encontrarme... (*Reflexiona. Cambia de tono bruscamente.*) El asunto se torna complicado. Vamos por mal camino. Los dos críticos dirán que esta escena inicial tiene que ser teatro y no un intento vano de especular con las ideas. Que estamos sobre un escenario y no en un curso de filosofía. Que, como resultado, esto es muy mal teatro...

FILOMELA: ... y peor filosofía.

DON CRISTÓBAL: Primero porque no conviene hacer pensar al público ni al crítico....

FILOMELA: ... ya que si piensan demasiado les duele la cabeza.

DON CRISTÓBAL: Como suele pasar con Shakespeare, Ibsen, Racine o Calderón.

FILOMELA: Y el dolor de cabeza, por razones higiénicas, ha de estar excluido del teatro.

DON CRISTÓBAL: Aunque caigan decenas de testas sobre los tablados.

FILOMELA: Sin daño alguno para los actores, el público y el crítico.

DON CRISTÓBAL: Pues por algo se venden distintos analgésicos en los entreactos, a bajo precio, con descuentos por gruesas.

FILOMELA: O por delgadas, que también las esbeltas tienen derecho a no sufrir.

[...]

DON CRISTÓBAL: [...] Ya que los críticos saben perfectamente qué debe hacerse en el teatro, ¿por qué no lo hacen ellos?

FILOMELA: Dejémosles la solución del tema, pues como suelen explicar lo inexplicable, tal vez consigan resolver tu enigma (Morales, 2010: 1290-1291).

El supuesto enigma intelectual de por qué José Ricardo Morales prefiere hablar de “destierro” en vez de “exilio” entendemos que ha quedado suficientemente aclarado. Morales se vio arrojado y desposeído del horizonte de coordenadas intelectuales y personales que durante toda su juventud le había servido de punto de referencia. Por ello, fue la palabra, con su amplísimo poder de polisemia y de capital simbólico, el único territorio propio que le dejó el totalitarismo. Si este proceso pudo tener lugar en la obra dramática de José Ricardo Morales, también lo fue el que un conjunto de referencias literarias acompañaron su destierro. En el siguiente epígrafe nos centraremos en dos pensadores cuyas obras tuvieron una fortísima impronta en el joven José Ricardo Morales: Ramón María del Valle-Inclán y José Ortega-Gasset.

5.2.-El teatro de la incertidumbre:

Cómo hemos podido comprobar, en el discurso dramático de José Ricardo Morales es posible localizar un conjunto de principios activos. Estos principios conforman de forma concreta una modalidad teatral que los críticos europeos denominaron “el teatro del absurdo” (Aznar, 2010: 17)¹⁶, pero que José Ricardo Morales estaba ya poniendo en práctica, de manera anticipatoria, desde el comienzo de la década de los cuarenta. Él lo llamó el “teatro de la incertidumbre” y nosotros aquí también lo denominaremos como “teatro de la inquietud” o “del desasosiego”:

Por otra parte, con mis obras iniciales también abordé el problema del hacer propio del drama, en el entendido de que aunque éste supone acción, los actos que la componen no han de ser indiferentes ni han de resultar inocuos a quienes los efectúan, pues tienen que ocasionar consecuencias conflictivas, opuestas en muchos casos a los propósitos que los originaron. De tal modo, esta reversión posible entre nuestras intenciones, los actos que motivaron y su resultado adverso trae consigo la inseguridad del personaje y la del espectador. Por ello, la inconsecuencia posible entre nuestros propósitos y sus impredecibles resultados me hizo calificar las obras en que la expuse como “un teatro de la incertidumbre” (Morales, 2010: 38-39).

El “desterrado”, en el proceso de desposesión que sufre, se enfrenta a la fragilidad con la que pueden ser aniquilados sus puntos de referencia vitales e intelectuales (Peiró, 2003a: 509-518). Esto produce un inevitable estado de “extrañamiento” o, si se prefiere con otras palabras, de toma de distancia:

La impresión primera que se tiene en el destierro es, forzosamente, la del extrañamiento. Se vive en un mundo que, por ser ajeno, nos obliga a “asistir” a

¹⁶ No le falta razón a Manuel Aznar Soler cuando afirma que “Está claro que muchos conceptos que utiliza la historiografía literaria (por ejemplo, el de “teatro del absurdo”) se manejan absurdamente para encasillar o clasificar con neutra comodidad y, como lamenta justamente el propio dramaturgo, “concluyen por ser un simple medio para clasificar... y un verdadero impedimento para pensar”. Por su utilización de ciertos procedimientos dramáticos (situación única, estructura cíclica, irracionalidad del habla), una parte de la obra dramática de Morales podría caracterizarse como perteneciente al teatro del absurdo. Sin embargo, es de justicia señalar, por un estricto, rigor cronológico, que es un teatro anterior al que canónicamente hemos convenido en llamar “del absurdo”.

él como espectadores, con plena lucidez, en absoluta situación de desprendimiento (Morales, 2010: 15).

El “desterrado” se representa a sí mismo no sólo como individuo sino que además vive en otro sujeto paralelo definido por la desposesión. Este hecho provoca una situación muy compleja ya que obliga al individuo a pensar su condición en varios planos y ámbitos, lo cual conlleva, inevitablemente, la configuración de un nuevo tipo de subjetividad:

Ese extrañamiento forzoso que todo exilio implica le provoca otro tipo de “extrañamiento” que se asemeja en parte al concepto brechtiano de “distanciamiento” (Morales, 2010: 15).

En el caso de José Ricardo Morales este proceso de “extrañamiento”, de toma de distancia, se canaliza hacia el ámbito dramático. Para Morales el objeto teatral radica en un pacto entre espectador y propuesta escénica. El espectador adopta una posición en la que a través de ideas y de referencias elige o no participar en el pacto de significado.

El hecho de que el espectador tenga que “elegir” conlleva desde el primer momento la necesidad de una toma de distancia crítica sobre los contenidos que se le están ofreciendo y sobre todo aquello ante lo que debe realizar una operación de “lectura”.

José Ricardo Morales se encuentra en una encrucijada en este sentido, ya que por un lado el teatro comercial implica minimizar todo lo posible la necesidad de abstraerse sobre el objeto artístico para comprender su naturaleza. Ortega había advertido que el arte del futuro pasaba por la toma de conciencia e intelectualización del proceso creativo. José Ricardo Morales, partiendo de Ortega, mantendrá que su teatro debe pasar por generar en el espectador un principio de incertidumbre que le haga, de forma inevitable, reflexionar sobre el conflicto que se desarrolla en la escena (Puche, 2005: 63-75). La mejor forma de lograrlo es a través del mundo de desplazamientos semánticos que puede convocar con los instrumentos de la ironía y de la paradoja.

En este sentido han sido varios los estudios que se han acercado al uso del humor en la obra de José Ricardo Morales. No obstante, el llamado componente humorístico no radica en la búsqueda de un efecto, ni tampoco se produce como una concesión a lo cómico de cara a ganar el aplauso del público.

Al contrario, lo humorístico, en muchas ocasiones logrado por la ejecución de paradojas y contrasentidos, es un instrumento epistemológico de indagación y de transgresión de aquellas categorías sobre las que se sustentan los discursos de representación de la realidad. Por ejemplo, cuando en *Ardor con ardor se apaga* (Ortego Sanmartín, 1992: 80-96) Don Juan (Godoy, 2007: 1-23) se dedica a adoctrinar a las mujeres de la villa en lo pecaminoso de las relaciones sexuales y para ello, acostándose con todas las mujeres del pueblo, justamente les enseña con la práctica (Mata Induráin, 2009: 119-142) lo que no se debe hacer. En ese momento no estamos ante un mero efecto cómico sino que el autor está subvirtiendo con su propuesta los principios ideológicos que sustentan lo que representa fuera de España el mito de Don Juan y su identificación con una cierta idea de la identidad española.

He aquí el verdadero alcance del procedimiento con el que José Ricardo Morales construye sus textos dramáticos. En otras palabras, Morales juega con el conjunto de esquemas mentales que están plenamente asumidos en una cultura determinada y luego los desarticula mostrando la precariedad de sus bases. El público se siente inquieto, como mínimo desasosegado, porque ante sus ojos aquello que consideraba como sólidamente fundado se demuestra ser un conjunto de elecciones o un producto discursivo determinado que responde a ciertas estrategias de poder (Morales, 2000).

A esto José Ricardo Morales lo llamó “el teatro de la incertidumbre”. Si Federico García Lorca buscó un teatro desnudo, es decir, un teatro que superara el capital simbólico de los mitos sobre los que se asienta la cultura occidental, en el caso de Morales lo que él trata es de dismantelar el mito para subvertirlo e inaugurar un paradigma nuevo de pensamiento crítico en el que el espectador debe encontrar un espacio propio. Berta Muñoz nos recordaba en su libro que José Ricardo Morales siempre ha defendido que el dramaturgo debe ser una especie de “tábano socrático”. En este sentido, el teatro de José Ricardo es un perfecto ejemplo de acicate de la conciencia y del pensamiento crítico.

6.- PUESTAS EN ESCENA

En este apartado de nuestro estudio hemos recopilado las puestas en escena de las obras de José Ricardo Morales que están mínimamente documentadas. Además hemos añadido aquellas de las que tiene constancia el propio autor, el cual fue consultado para la elaboración de este listado, y algún montaje relativamente reciente sobre el que el propio Morales no tenía noticia.

El principal problema que ha supuesto la elaboración de esta relación ha sido el de la imposibilidad de ofrecer datos precisos sobre estos montajes, ya que en su gran mayoría fueron llevados a cabo por compañías no profesionales o no establecidas en los circuitos comerciales por los que no queda de ellos ninguna constancia documental ni en periódicos, ni en archivos, ni en otro tipo de fuente. En muchos casos fueron montajes llenos de urgencia, de escasísima repercusión y de casi ninguna difusión, por lo que ha sido imposible reconstruir las fichas técnicas o incluso constatar cuál fue la recepción de la obra. Por todo ello advertimos a los lectores que deben tener en cuenta que si no se ofrecen datos más precisos sobre las escenificaciones que se citan más adelante, en manera alguna tal hecho se debe a una deficiencia de nuestro trabajo, sino a la dificultad que el mismo teatro de Morales ha encontrado siempre para alcanzar la escena en las condiciones propias de la producción profesional. Insistimos: la vaguedad y la imprecisión no son nuestras sino consecuencia de los obstáculos que han sufrido las propuestas dramáticas de José Ricardo a lo largo de los años, ya que en muy raras ocasiones han sido llevadas a la escena bajo unas garantías mínimas de difusión y de proyección inmediata más allá de la elogiada buena voluntad de grupos universitarios o de otras empresas teatrales poco conocidas, difundidas o publicitadas.

Efectivamente los estudiosos que se han acercado a la obra de José Ricardo Morales han coincidido en sus trabajos en señalar el hecho de que su teatro ha encontrado enormes dificultades para su incorporación a programaciones y circuitos estables (Peiró, 2003b: 7-64). No nos detendremos más en este asunto, puesto que ya hemos expuesto en un apartado anterior los factores que han intervenido en este proceso. Sin

embargo, sí que es preciso tener en cuenta que aquí se recogen aquellos montajes que se han realizado de las piezas de José Ricardo Morales y que no se incluyen las obras en las que Morales participó bien como actor o director. Aunque no es el objeto del presente estudio, hemos creído oportuno señalar este aspecto de cara a futuras investigaciones en torno a la labor dramática de José Ricardo Morales. A continuación se proporciona un compendio, lo más detallado que nos permite esa constante de escasa repercusión y presencia en el panorama teatral que afecta a tales montajes, de las puestas en escena conocidas hasta la fecha de las obras de José Ricardo Morales:

1938: *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*. Estrenada por los tirititeros de El Búho.

1944: *El embustero en su enredo*. Estrenada por Margarita Xirgu en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, el día 11 de mayo.

1945: El día 8 de junio Margarita Xirgu estrena la segunda versión de *El embustero en su enredo* en el Teatro Avenida de Buenos Aires. Después, el mismo año, montada por Margarita Xirgu, la obra también se representa en Montevideo, Asunción y Lima.

1948: José Ricardo Morales adapta *Don Gil de las calzas verdes* y la estrena ese mismo año con el Teatro Experimental de Chile.

1949: José Ricardo Morales realiza una adaptación de *La Celestina* (encargo de Margarita Xirgu) que la actriz dirige y en la que participa también como protagonista. Se estrena el 28 de octubre en el Teatro Solís de Montevideo. Más tarde se estrena en el Teatro Municipal de Santiago de Chile el 26 de noviembre.

1955: La Comedia Nacional de Uruguay estrena su versión de *Don Gil de las calzas verdes* en Montevideo bajo la dirección de Margarita Xirgu.

1966: Estrena *La odisea* en el Festival de Teatro de la Universidad de Concepción, Chile.

1972: Estreno de *La adaptación al medio y Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder* en el Teatro Alfil, Madrid, por el grupo Ercilla, bajo la dirección de Montserrat Julió.

1973: El grupo CATERVA, Teatro Independiente Asturiano, estrena *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*, en Oviedo, Gijón y otras ciudades.

Estrena en Bryn Mawr y Haverford, Estados Unidos, su obra *La odisea*.

1975: El Teatro Nacional Chileno estrena su obra *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos*.

1977: El grupo Alfoz de Burgos estrena *Prohibida la reproducción*.

1980: El Centro Dramático Nacional de España representa en Madrid en el Teatro María Guerrero algunas de sus obras dirigidas por Ramón Ballesteros el 18 de febrero.

1982: El Teatro Itinerante de Chile representa su adaptación de *La Celestina*.

El grupo TAEDRA, bajo la dirección de Víctor Ruiz, representa la *Burlilla de don Berrendo* en el Real Coliseo de Carlos III en San Lorenzo de El Escorial..

1983: El grupo TAEDRA, dirigido por Víctor Ruiz, estrena *La grieta*, *Prohibida la reproducción* y *La cosa humana*, en el Real Coliseo de Carlos III.

1985: Se representa de nuevo la *Burlilla de don Berrendo* bajo la dirección de Víctor Ruiz en el Real Coliseo de Carlos III, en El Escorial.

1987: Estrena *La imagen*, con el grupo Orate, dirigido por Berta Quiero, en Concepción (Chile).

1990: El grupo Dran estrena el 20 de abril, en el Centro Cultural Los Andes, Santiago de Chile, *Nuestro norte es el Sur*.

1991: El grupo de teatro Luftgang representa dos obras de José Ricardo Morales, *Oficio de tinieblas* y *La odisea*, en el VI Festival de Teatro del Instituto Chileno-Norte-americano de Cultura durante el mes de agosto.

2008: El grupo Saltatium Teatro estrena el 15 de septiembre su obra *Oficio de Tinieblas* en Segovia.

La nómina anterior es, además y por fuerza, incompleta, ya que es posible que compañías de teatro aficionado hayan representado alguna de sus obras tanto en el continente americano como en el ámbito de la Península Ibérica. En caso de que se hayan producido otras puestas en escena el propio autor no tiene constancia de ello y en todo caso es posible que su difusión haya quedado tan restringida que no hayan quedado datos que atestigüen esos posibles montajes. Aún así hemos entendido que era relevante precisar esta cuestión, ya que los estudios sobre la obra de José Ricardo Morales son relativamente recientes y han de completarse con la perseverante labor de los investigadores. En este sentido, creemos haber proporcionado al menos la base desde la que otros estudiosos pueden partir desde este momento.

7.- JOSÉ RICARDO MORALES Y RELACIONES INFLUYENTES EN SU OBRA: VALLE-INCLÁN, ORTEGA Y GASSET, MARGARITA XIRGU.

7.1.- Valle-Inclán:

José Ricardo Morales comienza su etapa de formación dramática vinculado a la FUE (Federación Universitaria Escolar) de Valencia antes de la Guerra Civil. En este sentido, fue determinante para aquel joven su participación en las actividades de *El Búho*:

Esa época de estudiante resulta fundamental en la conformación intelectual y personal de nuestro autor. Participa en la FUE (Federación Universitaria Escolar) desde su fundación en Valencia, cuyo Departamento de Cultura dirige en 1936, y en la fundación de la revista *Frente Universitario*. Ese Departamento cuenta con dos centros de actividad principales: el grupo teatral *El Búho* (primero dirigido por Luis Llana, después por Max Aub y, tras él y hasta octubre de 1936 por José Ricardo Morales) y la Universidad Popular. De toda esa época y de tal actividad incorpora en primer lugar el conocimiento y la amistad de un buen número de jóvenes escritores y artistas del momento: Juan Gil Albert, Ricardo Muñoz Suay, Max Aub, Vicente Gaos o los hermanos Renau entre otros muchos. Pero en segundo lugar, y lo que especialmente nos interesa, comienza su andadura teatral, con un inicio que aunaba la inquietud intelectual y el aprendizaje, la formación actoral y la escritura teatral: "No dirigí la compañía, pero me crié como hombre del teatro en ella, tanto en la faceta autorial como actoral. Y fuimos más allá que La Barraca y las Misiones Pedagógicas de Casona, porque cuando nosotros nos adentramos en la vanguardia ellos ya estaban en decadencia. Lorca desapareció precisamente cuando Max llevó a El Búho sus propuestas más vanguardistas" (Valdivia Milla, 2010).

Durante su etapa en *El Búho* hay una obra que se incluye en el repertorio de la compañía, *Ligazón. Auto para siluetas* de Valle-Inclán, que será precisamente uno de los primeros montajes que realice el *Teatro Experimental* de la Universidad de Chile, que posteriormente pasaría a ser el Teatro Nacional de Chile, creado por José Ricardo Morales en 1941.

El hecho supera la mera anécdota. Para José Ricardo hay una línea de propuesta teatral muy clara a seguir en ese momento que es la de Valle-Inclán. ¿Por qué éste interés por su obra? A nuestro modo de ver la clave está en que esta obra de Valle-Inclán propone un ejercicio de autonomía individual ante el que el Morales se sentirá muy interesado. El teatro de Valle-Inclán es un teatro que también parte de un conflicto en el ámbito de las ideas, un conflicto universal arraigado en paradojas y aporías que no pueden aportar soluciones pero sí una toma de conciencia sobre las contradicciones en las que cristalizan nuestros modelos de representación de la realidad.

La figura de Max Aub aquí también resulta determinante. No sólo porque José Ricardo trabara conocimiento con él durante su etapa en *El Búho*, sino porque es en ese momento cuando Aub se adentrará en las propuestas más vanguardistas que conducen a ese nuevo teatro experimental hacia un camino en el que desde un renovado lenguaje simbolista, en ocasiones demasiado oscuro desde mi punto de vista, se indaga sobre las posibilidades de provocar en el público algún tipo de reflexión que contribuya a un ejercicio crítico intelectual.

Hay aquí un rechazo de pleno al teatro comercial y una vinculación fortísima a la idea de que el teatro puede servir para subvertir y transgredir modelos de pensamiento plenamente asumidos por el espectador hasta el punto de haberlos considerado propios y naturales.

Este propósito está muy presente en el teatro de Valle-Inclán y con el dialogará el posterior discurso dramático de José Ricardo Morales. Esta indagación en un nuevo lenguaje simbólico conllevó dos posibles salidas: una fue la de la negación de la palabra por tratarse de un instrumento limitador y otra la de utilizar la palabra, con

todas sus carencias y limitaciones, para con su carácter poliédrico alcanzar un fin transgresor.

José Ricardo Morales optó por la segunda vía. Para nuestro dramaturgo la palabra contiene limitaciones, desde luego, pero en ningún caso debe negarse en favor de lo visual ya que, como Morales afirma en *Colón a toda costa o el arte de marear*, que es toda una poética dialogada sobre la concepción del autor del hecho teatral, a través del parlamento de uno de sus personajes:

DON CRISTÓBAL: No merece la pena discutir el asunto trivial de si el teatro es visión o palabra. La visión sin palabra se quedará en meras imágenes, mientras que la palabra sin visión pudiera reducirse a un texto. El gran don del teatro consiste en hacer visible la palabra. Tengamos muy presente que sin conflicto y sin diálogo nunca habrá drama alguno. Pero escuchemos a Colón (Morales, 2010: 1302).

La presencia de Valle-Inclán en diálogo con el discurso dramático de José Ricardo Morales se hace aún más presente en el concepto desarrollado por nuestro autor sobre lo que él denomina como “Españoladas” (Godoy, 2001: 21-33), término que da título a una serie de obras, *Ardor con ardor se apaga* y *El torero por las astas*, que se mira en el espejo de la noción de “Esperpento” articulada por Valle-Inclán.

Si el concepto de “Esperpento” pretendía mostrar los desajustes que presentaba la sociedad española desde dentro a través de una visión irónicamente deformada, en el caso de la noción de “Españoladas” José Ricardo Morales realiza una inversión de la noción inicial de Valle-Inclán para dismantelar el proceso dialéctico con el que desde fuera de la sociedad española se representa una cierta idea de lo español a través de un conjunto de estereotipos. Estos estereotipos se generan en un proceso dialéctico en el que la mirada exterior asienta sus juicios de valor en una serie de prejuicios que son enunciados de forma interesada por fuerzas de la sociedad española que se nutren de la existencia de esa visión deformadora.

Por tanto, el proceso que describe José Ricardo Morales con el término “Españoladas” (Gómez González, 1992: 77-80) supera al de Valle-Inclán desde el momento que

emplaza la representación de lo español en este doble proceso de construcción de prejuicios que acabamos de describir. Hay quien ha entendido este procedimiento como una ramificación del “teatro del absurdo” (Novella, 1995: 9-15) y que, a nuestro modo de ver, no lo es, ya que a José Ricardo Morales no le interesa aquí el mundo del absurdo, sino lo absurdo de la formulación de la identidad española.

7.2.- Ortega y Gasset:

Otro autor fundamental con el que dialoga Morales en el conjunto de su obra dramática es José Ortega y Gasset. En concreto hay una idea fundamental expresada por Ortega que constituirá uno de los primeros motores del discurso artístico e intelectual de José Ricardo Morales. Nos referimos a la idea de que para que sea posible realizar un cambio estructural en las jerarquías sociales es preciso antes llevar a cabo una operación de extrañamiento que permita al individuo tomar distancia frente a los modelos de representación del mundo que lleva incorporados de forma inconsciente:

Estimo, pues, que al dramaturgo le incumbe desempeñar el papel del tábano socrático que despierta a los demás de la modorra, en vez de producir sobre las tablas el rumor grato de aquello que nos gusta porque lo conocemos de antemano. De tal manera, este teatro se encuentra al servicio del prójimo, en cuanto trata de representarle aquello que conviene tener presente, sea o no grato a los oídos, concuerde o no con las posiciones usuales y convencionales (Morales, 2010: 16).

Cuando Ortega en *La deshumanización del arte*, quizá uno de los libros peor leídos por el ámbito académico inmediato y posterior a su escritura, nos habla de la necesidad de “abstraernos de lo humano” en realidad lo que está proponiendo es que el espectador, ciudadano/individuo/sujeto, adopte un posicionamiento crítico con respecto al conjunto de nociones con las que de forma natural se aproxima al mundo. Por eso, Ortega afirma que el arte referencial no deja de ser una falsificación ya que, a fin de cuentas, es una formulación histórica sujeta a un complejo entramado de circunstancias que lo determinan. Sin embargo, Ortega creía firmemente haber encontrado en el proceso de renovación cultural occidental de principios de siglo un

nuevo tipo de arte que conllevaba además de una “nueva sentimentalidad”, cuya búsqueda propugnaba Machado, la toma de conciencia sobre el hecho de que cualquier objeto artístico jamás podría ser una representación exacta de la realidad, sino que su naturaleza radica en ser un artefacto construido a través de un complejo proceso de conceptualización y abstracción (Sirera, 1992: 57-60).

En otras palabras, el discurso realista, la pintura referencial por poner un ejemplo, no está necesariamente más cercano a la realidad que el discurso del simbolismo, ya que para poder entender el objeto “realidad” el individuo debe poseer una capacidad de extrañamiento que lo ponga en alerta sobre la forma en la que se articula la representación de la realidad.

Cuando Ortega abogaba por un arte “deshumanizado” lo que proponía era la indagación en un arte “no-referencial” que fuera consciente de sus propias limitaciones y de su emplazamiento como discurso.

José Ricardo Morales toma esta idea para llevarla al ámbito de la escena. Por eso podemos decir que él anticipa en muchos años lo que se vino más tarde a llamar “el teatro del absurdo”. Morales opta por un teatro que incorpora las limitaciones de los discursos humanos a la escena. Y en la escena los desmantela y contorsiona para provocar dos efectos: por un lado, el de provocar la inquietud y el desasosiego en el espectador y, por otro, el de subvertir a través de la ironía cualquier tipo de dogma.

A esta modalidad teatral José Ricardo Morales la denominó como “teatro de la incertidumbre”. A continuación dedicaremos un epígrafe a explicar de dónde surge este término y por qué José Ricardo Morales opta por esta vía en sus propuestas dramáticas.

7.3- Margarita Xirgu:

José Ricardo Morales se ha referido en numerosas ocasiones a Margarita Xirgu como a una madre (Rodrigo, 1992: 53-56). Desde el punto de vista teatral la verdad es que este fue el papel que desempeñó la actriz al posibilitar que las obras de José Ricardo

fueran llevadas a la escena y que nuestro autor se implicara en diversas iniciativas dramáticas.

El conocimiento se trabó gracias a Arturo Soria quien le dio a Margarita Xirgu a leer *El embustero en su enredo* de José Ricardo Morales. La obra gustó tanto a Xirgu que en seguida le propuso a su autor el estreno de la pieza primero en Chile y luego en Argentina y Uruguay entre otros países. A esta primera colaboración sucedieron otras como el encargo de realizar una adaptación de *La Celestina* para llevarla a la escena. El propio José Ricardo en “Margarita Xirgu en el destierro”, incluido en *Mímesis dramática*, afirma lo siguiente:

Quizá por ello, Margarita Xirgu nos recordaba con frecuencia en Chile que “los griegos inventaron el castigo más riguroso para el hombre: su destierro”. Peor aún que la muerte, conveníamos, pues equivale a morir en vida todos los días. Al fin y al cabo, la muerte es una conclusión, en tanto que el destierro es una mala muerte que puede acompañarnos toda la vida.

Tal fue la pena que experimentó en sus días Margarita Xirgu, ya que fue sentenciada por el Tribunal de Responsabilidades Políticas de España (julio de 1941), “a la pérdida total de sus bienes y a la inhabilitación de toda clase de cargos, así como al extrañamiento a perpetuidad”. Irónica condena pareció ser ésta, no sólo por de quienes vino —aquellos que prohibieron cualquier política que no fuese la propia—, sino por quien la sufrió, ya que, de tal manera, el régimen de entonces persiguió con saña y hasta la eternidad —tal como le caracterizó siempre— a la representante más genuina de nuestra escena, probablemente la de mayor acción artística y humana que haya existido en toda la entereza de nuestro teatro.[...] Así que la sentencia mencionada, examinándola punto por punto y en todos sus extremos, condenó a que la Xirgu fuese, realmente, la que era: una artista impecable, que hizo del destierro y del extrañamiento que comporta el modo debido de acrecentar la extrañeza consubstancial en los creadores (Morales, 1992: 142-143).

Creemos que en el anterior extracto queda bastante claro la alta consideración en que José Ricardo Morales tenía a Margarita Xirgu, la cual había compartido el destino del

destierro y ese afán que ya hemos señalado en otras ocasiones de estos desterrados por hacer, por continuar con la labor cultural iniciada en España.

En este sentido la tarea desempeñada por Xirgu en el exilio es fundamental. José Ricardo Morales incluso llegará a decir que ella “no fue sólo actriz de obras sino que lo fue de autores. Aún más, aunque parezca excesivo, fue autora de autores y, sobre todo, de autores vivos, dándoles autoría y haciéndolos surgir del limbo oscuro en que los mantuvieron sus coetáneos, diferenciándose así de quienes recurrían a la obra acreditada, para operar sobre seguro y obtener fácilmente el éxito asegurado” (Morales, 1992: 145).

La relación entre Morales y Xirgu fue muy estrecha. El fragmento que reproducimos a continuación es un excelente testigo de la sinceridad de la apuesta de Margarita por José Ricardo y de la disposición de éste para aprender de la mano de una actriz tan reconocida, cuya labor de impulso para los autores jóvenes fue tan fundamental desde Lorca hasta a un dramaturgo como Morales:

Cuando puso en escena mi primera obra extensa, *El embustero en su enredo*, al efectuar los ensayos en el antiguo Centre Catalá de Santiago de Chile, indefectiblemente me preguntaba si estaba bien resuelta determinada situación o si algún personaje era el que debía ser. Su modestia era plena, tan absoluta que contrastaba decididamente con la actitud de algún director que haciéndose cargo de otra obra mía, tan sólo deseaba que el autor brillara por su ausencia o, si fuera posible, permaneciese para siempre bajo losa fría... Recuerdo que en aquellas ocasiones —eran mis veinte años— solía decirle: “Tú sabes infinitamente más que yo de teatro y eres la que decide”. “No —replicaba Margarita—, tú eres el autor y conoces muy bien qué pretendiste hacer en este punto”. Después, por cierto, al resolver la situación como tan bien sabía, la escena resultaba sorprendente y el primer sorprendido era el autor (Morales, 1992: 144-145).

Como la cita apunta, la relación entre Margarita y José Ricardo puede ser calificada como verdaderamente genuina. Ambos sufrieron grandes incomprensiones. De alguna forma también compartieron ese destino además del destierro. Es cierto que Xirgu

obtuvo un gran reconocimiento en Uruguay donde dirigió la Comedia Nacional tras haber sido censurada en Argentina y pasar un tiempo por Chile, pero ella tuvo que renunciar a su faceta de dirección y a la enseñanza en la Escuela Dramática. El carácter insobornable de Margarita Xirgu dejó un claro modelo a seguir en el horizonte de referencias del joven José Ricardo Morales. Él mismo nos recordaría, y con esto finalizamos este apartado, con motivo de la renuncia de Margarita a sus cargos en Uruguay que “tal vez su decisión irrevocable fue la mejor lección que allí ofreció, testimoniándose con ella que el rigor exigido por la obra de arte tiene que acompañarse del que la vida requiere. Y a éste no se renuncia” (Morales, 1992: 153).

CONCLUSIONES

Tras examinar el conjunto de la producción dramática de José Ricardo Morales podemos constatar que ha sufrido un importante olvido en lo que se refiere a su estudio. A este olvido ha contribuido un problema estructural de la historiografía española oficial que está basada en la adecuación de obras y de autores a etiquetas concebidas a priori y no en la atención el carácter específico de cada proyecto artístico. Además el fenómeno del “destierro” ha imposibilitado en primer lugar la fácil incorporación de sus obras a los circuitos escénicos y, por tanto, la difusión de la obra de José Ricardo Morales tanto en su producción dramática como ensayística.

Tal vacío ha sido subsanado en parte por la magnífica labor del GEXEL y en concreto de Manuel Aznar Soler que ha conseguido mantener presente la obra de José Ricardo Morales en los estudios académicos en el ámbito español. Sin embargo, hemos comprobado que aún hay mucho por hacer sobre todo en el campo de la posibilidad de que sus propuestas dramáticas se lleven a escena.

José Ricardo Morales fue y es un desterrado por cuestiones biográficas, desde luego, pero sobre todo por el carácter innovador de sus textos teatrales, ya sean obras extensas, adaptaciones o lo que él denomina como “anuncios dramáticos” (Christensen, 1957: 191-192; Arévalo, 1992: 65-73).

La recuperación de la obra dramática de José Ricardo Morales es muy importante no sólo para comprender mejor el fenómeno del exilio, sino para acoger una parte de la cultura española que ha sido olvidada, en buena medida, desde la Península.

José Ricardo Morales es un precursor y sus propuestas teatrales son instrumentos muy subversivos y transgresores que, a través del lenguaje, provocan una reacción inmediata del espectador. Al contrario de lo que ocurre con la obra de muchos autores, los textos de José Ricardo Morales soportan muy bien el paso del tiempo por su carácter universal y anticipatorio.

En este sentido hay tres líneas fundamentales de trabajo que apuntamos aquí para que sean desarrolladas en futuros estudios:

- Es preciso realizar un análisis comparado de las obras dramáticas de José Ricardo Morales dentro el llamado marbete del “teatro del absurdo” y cómo sus propuestas se anticipan a las principales tendencias experimentales europeas del siglo XX.
- Para facilitar la accesibilidad a sus obras se deben digitalizar los fondos documentales que existen en torno a la figura y la obra de José Ricardo Morales.
- Se debe realizar un estudio de ciertas nociones, categorías y temas en las obras de José Ricardo Morales para entender mejor el verdadero alcance de su discurso dramático.

Pocos autores canónicos, de los que precisamente han sido instalados perfectamente en la historiografía literaria tradicional del siglo XX, pueden igualar la altura intelectual de la que hace gala José Ricardo Morales en sus obras. En un mundo en el que lo transnacional desborda continuamente las ficciones nacionalistas, la recuperación de su teatro y de su obra ensayística debería ser un objetivo primordial. Sin embargo, hasta ahora, como el propio Morales ha afirmado en alguna ocasión, en el mundo de la cultura hispánica los precursores siempre llegan tarde. Esperemos que ése no sea el destino que espere a la obra de José Ricardo Morales y que sus propuestas teatrales dejen de ser conocidas tan sólo en un reducido ámbito de especialización académica para seguir viviendo en los escenarios donde aún tienen muchas conciencias que inquietar y llevar por el camino de la incertidumbre como una vía para la realización personal y el desarrollo del juicio crítico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHUMADA, Haydée (2000). “José Ricardo Morales «a la intemperie»”. *Signos* XXIII (segundo semestre), 48.

____ (2002). “Viajero esencial José Ricardo Morales y su teatro del exilio”. *Acotaciones* 9 (julio-diciembre), 45-63.

ARÉVALO CORTÉS, Just (1992). “El sinsentido del mundo: Teatro de una pieza (1965), de José Ricardo Morales”. *Anthropos* 133 (junio), 65-73.

AZNAR SOLER, Manuel ed. (1992a). *José Ricardo Morales, Un dramaturgo del destierro. Creación dramática y pensamiento crítico*. *Anthropos*, 133 (junio), número monográfica.

____ (1992b). “El teatro de José Ricardo Morales”. *Anthropos* 133 (junio), 32-37.

____ (1998). “El mito de Don Juan Tenorio y el teatro del exilio español de 1939”. En AAVV, *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Ana Sofía Pérez Bustamante (ed.) 271-288, Madrid: Cátedra.

____ (2010). Edición de *Obras completas* de José Ricardo Morales, Fundación Alfons Magnanim, Valencia.

BOYLE, Catherine (1992). *Chilean Theatre, 1973-1985: Marginality, Power and Selfhood*. London: Associated Universities Presses.

CASTEDO-ELLERMAN, Elena (1982). “José Ricardo Morales”. En *El teatro chileno de mediados de siglo*. 141-163, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

____ (1992). “Un dramaturgo que valora la palabra: José Ricardo Morales”. *Anthropos* 133 (junio), 47-49.

CERDA, Martín (1971). “Sobre el teatro de José Ricardo Morales”. En *Teatro de José Ricardo Morales*, 9-15, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

CHRISTENSEN, Nadia. (1957). “Teatro de una pieza”, *Hispania* L (marzo), 191-192.

DELUCA, Pablo y GÓMEZ, Juan (1992). “Entrevista con José Ricardo Morales”, *Anthropos* 133 (junio), 86-87.

DIAGO, Nel (2005). “El dramaturgo en su exilio”. En prólogo a *El embustero en su enredo*. 9-14, Valencia: Universitat de València.

DOMÉNECH, Ricardo (1977). “Aproximación al teatro del exilio”. En AAVV, *El exilio español de 1939 Tomo IV (Cultura y literatura)*, José Luis Abellán (ed.). 189; 190; 229-231; 235-237; 243; 244. Madrid: Taurus.

____ (2006). “José Ricardo Morales”. En “Introducción” a *Teatro del exilio: obras en un acto*. 38-45, Madrid: Fundamentos.

FERNÁNDEZ, Teodosio (1982). *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*. Madrid: Editorial Playor.

____ (1992). “José Ricardo Morales frente al teatro chileno”, *Anthropos* 133 (junio), 49-52.

FERRATER MORA, José (1967). “Sobre la fama”, en *Obras selectas*. Madrid: Revista de Occidente, tomo II; reproducido en José Ricardo Morales, *Teatro*. 45-51, Madrid, Taurus, colección El Mirlo Blanco.

GODOY GALLARDO, Eduardo (2000). “El teatro de José Ricardo Morales”. En prólogo a *Teatro* de José Ricardo Morales. 7-30. Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello.

____ (2001). “Teoría y práctica de las *Españoladas* en el teatro de José Ricardo Morales”, *Revista Signos* XXXIV 49-50, 21-33.

____ (2003). “La trayectoria de todo un dramaturgo”, *Primer Acto* 298 (abril-mayo-junio), 28-35 (entrevista).

____ (2007). “Tres miradas sobre Don Juan desde el exilio: Ramón Sender, José Ricardo Morales y Salvador de Madariaga”, *Mapocho* 62 (segundo semestre). 1-23.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Juan (1992). “Españoladas, de José Ricardo Morales”, *Anthropos* 133 (junio). 77-80.

GUERENABARRENA, Juanjo (1987). “José Ricardo Morales: el sigiloso tránsito del destierro”, *El Público* 48 (septiembre). 38-40 (entrevista).

HEMING, Barbara (1977). “The theater of José Ricardo Morales”, *Estreno* III 2 (otoño). 12-13.

ITURRA, Roberto (2004). “Sobre el dramaturgo José Ricardo Morales”, *Literatura y Lingüística* 15. 347-358.

JOVEN, Antonio (1982). “Con José Ricardo Morales”, *Primer Acto* 192 (enero-febrero). 108-110.

MACHADO, Antonio (1988). *Obras completas*, edición de Oreste Macrí, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, volumen IV, Madrid.

MATA INDURÁIN, Carlos (2009). “El mito de Don Juan, del Siglo de Oro al exilio republicano español: *Ardor con ardor se apaga*, (1987), de José Ricardo Morales”.

En AAVV, *Exilio y artes escénicas*. Iñaki Beti Sáez y Mari Karmen Gil Fombedilla (ed.). 119-142, San Sebastián: Editorial Saturrarán.

MENGUAL CATALÁ, Josep (1992). “El lenguaje como tema en *Teatro en libertad*”, *Anthropos* 133 (junio). 72-77.

MONLEÓN, José (1969). “Morales, un español en la inmensa ninguna parte”. En José Ricardo Morales, *Teatro*. 9-28, Madrid: Taurus. Colección El Mirlo Blanco.

____ (1970). “Encuentro tardío y necesario con el exiliado José Ricardo Morales”, *Primer Acto* 122 (julio). 42-49; reproducido en *Españoladas* de José Ricardo Morales. 132-142, Madrid: Fundamentos, 1987.

____ (1973). “Con José Ricardo Morales, peregrino en su patria y autor de ninguna parte”, *Triunfo* 563 (julio). 34-36 (entrevista).

____ (1992) “Max Aub y José Ricardo Morales, dos dramaturgos de la España marginal”, *Anthropos* 133 (junio). 60-62.

MORALES, José Ricardo (1992). *Mímesis Dramática*. Santiago de Chile-Madrid: Editorial Universitaria y Primer Acto.

____ (2000). *Ensayos en suma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2010). *Censura y teatro del exilio*. Murcia: Universidad de Murcia.

NOVELLA, Nuria (1995). “Introducción a *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos*”. En *Orfeo y el desodorante* de José Ricardo Morales. 9-15. Murcia: Universidad de Murcia.

____ (1999). “Simbiosis entre exilio y absurdidad en la dramaturgia de José Ricardo Morales”. En AAVV, *60 años después. Os escritores do exilio republicano*. Manuel

Aznar Soler (ed.). 303-330, Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees GEXEL, colección Sinaia. .

____ (2006). *El dramaturgo en su laberinto. El teatro en el exilio de José Ricardo Morales*. Murcia: Editorial Nausicaä.

OLIVA, César (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.

____ (1992). "Itinerario dramático (o dramático itinerario) de José Ricardo Morales", *Anthropos* 133 (junio). 42-44.

____ (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.

ORTEGO SANMARTÍN, Claudia (1992). "Reflexiones sobre *Españoladas*", en *Anthropos* 133 (junio). 80-86.

____ (1995). "Introducción a *Cuatro Imposibles*". En *Cuatro imposibles*. Claudia Ortego Sanmartín (intro. y notas). 9-42, Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees-GEXEL.

____ (1999). "Dónde estás, Libertada, dónde estás". En AAVV, *El exilio teatral republicano de 1939*. Manuel Aznar Soler (ed.). 303-330, Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees-GEXEL.

____ (2002). "José Ricardo Morales: un escritor en el «aparte» del destierro". Estudio introductorio a *Teatro ausente* de José Ricardo Morales. Claudia Ortego Sanmartín (ed., prólogo y notas). 7-67, Sada: Edición do Castro, Biblioteca del Exilio.

____ (2003). "Morales y los escenarios: historia de una ausencia", *Primer Acto* 298 (abril-mayo-junio). 36-38.

PACO, Mariano de (1992). "José Ricardo Morales desde su *Teatro inicial*", *Anthropos* 133 (junio). 45-47.

PEIRÓ, José Vicente. (1999). “Apuntes sobre la concepción teatral de José Ricardo Morales”. En AAVV, *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després*. María Fernanda Mancebo, Marc Baldó y Cecilio Alonso (ed.) 421-435, Valencia: Biblioteca Valenciana-Universitat de València.

____ (2003a). “Memoria y ficción. Autobiografismo en el teatro de José Ricardo Morales”. En AAVV, *Teatro y memoria de la segunda mitad del siglo XX*. 509-518, Madrid: Visor.

____ (2003b). “El teatro de José Ricardo Morales”. Prólogo a *Dos farsas marciales de José Ricardo Morales*. 7-64, Valencia: editorial Denes.

PUCHE, Gumersindo (2005). “Supermercados, coches y otros Edipos”, *Acotaciones* 15 (julio-diciembre). 63-75.

RICO, Francisco coord.. (1979). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.

RODRIGO, Antonina (1992). “Margarita Xirgu y José Ricardo Morales, «el último hijo»”, *Anthropos* 133 (junio). 53-56.

RUIZ ORTIZ, Víctor (1992) “Un teatro para la escena. Reflexiones en torno a tres montajes sobre textos dramáticos de José Ricardo Morales”, *Anthropos* 133 (junio). 37-41.

SIRERA, Josep Lluís (1992) “*Oficio de tinieblas*: oficio y ejercicio en la escritura teatral”, *Anthropos* 133 (junio). 57-60.

VALDIVIA MILLA, Bonifacio y GALEOTE, Manuel (2010). “Vivir como extranjero: a propósito de José Ricardo Morales Malva”. Granada: Junta de Andalucía, Biblioteca Virtual de Andalucía.

<http://www.juntadeandalucia.es/servicios/publicaciones/detalle/71108.html>

APÉNDICE

Relación de materiales incluidos en el apéndice:

- **Webs dedicadas a José Ricardo Morales:**

http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/opencms/lecturas-pendientes/008-vida_imposible.html

http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Ricardo_Morales_Malva

- **Material gráfico (que no se reproduce aquí, en la web)**

- 1) Foto de José Ricardo Morales con Max Aub y El Búho en 1935. Fuente revista Anthropos.
- 2) Imagen montaje de Bárbara Fidele. Fuente: revista Anthropos.
- 3) Imagen momento representación Orfeo y el desodorante, Chile, 1975. Fuente: revista Anthropos.
- 4) Imagen momento representación El destinatario, 2002. Fuente: Internet.
- 5) Imagen programa de mano estreno El Embustero en su Enredo en 1945. Fuente: revista Anthropos.
- 6) Imagen programa de mano El torero por las astas. Fuente: José Ricardo Morales.
- 7) Poster que anunciaba la puesta en escena de Oficio de Tinieblas por Saltatium teatro. Fuente: Internet.
- 8) Portada de la primera edición de Poetas en el destierro de José Ricardo Morales. Fuente: Internet.
- 9) Portada Bárbara Fidele. Fuente: Internet.
- 10) Portada edición digital La vida imposible. Fuente: Biblioteca Virtual de Andalucía.
- 11) Portada edición de Fantasmagorías. Fuente: Internet.
- 12) Portada edición de Cuatro Imposibles. Fuente: Internet.
- 13) Portada edición de Teatro ausente. Fuente: José Ricardo Morales.
- 14) Portada edición Obras completas. Fuente: José Ricardo Morales.
- 15) Portada edición suplemento especial dedicado a José Ricardo Morales por la revista Anthropos. Fuente: Internet.
- 16) Fotografía de José Ricardo Morales de época en la que aparece sentado junto a Gonzalo Rojas. Fuente: Internet.
- 17) Fotografía de José Ricardo Morales. Fuente: revista Anthropos.
- 18) Fotografía con Arturo Soria, León Felipe y Conchita Puig de Soria, 1947. Fuente: revista Anthropos.
- 19) Fotografía retrato de José Ricardo Morales. Fuente: revista Anthropos.
- 20) Fotografía José Ricardo Morales. Fuente: Internet.

- 21) Fotografía José Ricardo Morales. Fuente: Internet.
- 22) Fotografía detalle biblioteca privada de José Ricardo Morales. Fuente: José Ricardo Morales.
- 23) Fotografía montaje Ofeo y el desodorante. Fuente: José Ricardo Morales.
- 24) Fotografía montaje Prohibida la reproducción. Fuente: José Ricardo Morales.