

JOSÉ RICARDO MORALES, EL EXILIADO EN SU ENREDO

José Ricardo Morales, the exiled in a jam

Manuel Galeote

Universidad de Málaga (España)

El malagueño José Ricardo Morales se exilió en Chile adonde llegó en 1939 a bordo del Winnipeg que fletó Pablo Neruda. Su obra completa se ha publicado entre 2009 y 2012. A los textos dramáticos se unen los ensayos, en especial los dedicados a *Arquitectónica*. El desarraigo del exilio condiciona su obra literaria y ensayística que pone en escena situaciones absurdas de la vida. Su teatro participa de las preocupaciones por la palabra o *logos*. Llevó al escenario sus preocupaciones por el totalitarismo científico y la deshumanización de la revolución técnico-científica. Sus inquietudes sociales le llevaron a un compromiso intelectual firme. El dramaturgo "urge" el drama, y pone en acción conflictos, ideas, imágenes o concepciones. Se le ha llamado precursor del teatro del absurdo. Su teatro es un experimento verbal, un constructo lingüístico que ilumina el absurdo de las situaciones vitales.

Palabras clave

Exilio, Destierro, Intelectuales de la Segunda República Española, Teatro español, José Ricardo Morales, Drama, Teatro del absurdo, Teatro Experimental, Literatura de Chile, Escritores de Málaga, Logos, Lenguaje, Español de América

The Malaga writer José Ricardo Morales went into exile in Chile arriving at 1939 on Winnipeg, shipped from Spain by Pablo Neruda. His full work has been published between 2009 and 2012. His dramatic texts join his essays, especially those about *Arquitectónica* (*Architectural*). The uprooting of the exile determines his literary and essay works performing life absurd situations. His theatre work shows the concern about the word or *logos*. Morales took to the stage his concerns about scientific totalitarianism and dehumanization of the scientific and technological revolution. His social concerns drove him to a strong intellectual commitment. The playwright "presses" the drama, and puts in action conflicts, ideas, images and conceptions. He has been called the precursor of the Theatre of the Absurd. His theatre work is a verbal experiment, a linguistic construct that lights up the absurd in life situations.

Keywords

Exile, Uprooting, Intellectuals of the Second Spanish Republic, Spanish theatre, José Ricardo Morales, Drama, Theatre of the Absurd, Experimental theatre, Chile literature, Malaga writers, Logos, Language, Spanish in the Americas

El dramaturgo malagueño José Ricardo Morales, a punto de cumplir los cien años, vive en Chile desterrado, desde que llegó a Valparaíso como pasajero del *Winnipeg*, el domingo 3 de septiembre de 1939. El barco lo había fletado el Gobierno Republicano español en el exilio, pero «la inmigración republicana a Chile se debe al gran trabajo solidario» de Pablo Neruda (Gálvez Barraza 2014: 67). Atrás quedaron tres años de guerra, la salida de España y la llegada a Francia, en donde padeció largos meses en campos de concentración. La travesía en el viejo barco de carga duró casi un mes.

Exilio y desarraigo se convirtieron en punto de partida o en fundamento de su actividad literaria transatlántica, bajo las estrellas de otras constelaciones, como la Cruz del Sur. El intelectual y el dramaturgo clamaba con lucidez contra la guerra, la tiranía, el abuso de poder y el destierro, desde su condición de exiliado en su enredo vital y artístico. Con toda lucidez y con una incansable capacidad de trabajo, J. R. Morales ha repartido su tiempo y su vida entre Isla Negra y Santiago de Chile. Desde el primer momento, quiso convertir la tierra *adoptiva* en su tierra *adoptada*, quiso *enredarse* en la nueva *red* del exilio al que había sido condenado, trabajando para la república chilena que lo acogió y convirtiendo el solar americano en el ancho mundo sobre el que prolongar y redondear su obra dramática.

José Ricardo Morales siempre ha sostenido que su intención era instalarse en Chile y trabajar en su obra allí en el exilio:

Aunque hayan desaparecido las causas que lo originaron, no dejan de estar vigentes las múltiples consecuencias que éste trajo consigo, entre las cuales se encuentra la de escribir un teatro pensado desde esta tierra pero aún ausente de ella (Morales 2003: 4).

Yo no era de aquellos que venían a hacerse la América, sino de los que trataban de contribuir a que América se hiciese (*apud* Gálvez Barraza 2014: 251).

A mi manera de ver la Editorial Cruz del Sur presentó, en uno de sus aspectos, la necesidad del desterrado de mantener su raíz originaria –su lengua, sus autores, sus clásicos– pero, además, significó nuestro afán de incorporarnos plenamente al país que nos acogía, sirviéndole con vigor, según nuestro leal saber y entender (*Ibidem*, 247).

El destierro lo obligaba a echar raíces en el nuevo país de acogida. Sus inquietudes intelectuales y literarias produjeron una importante obra dramática y ensayística, por fortuna ahora reunida (Morales 2009; y Morales 2012). De modo que el aporte de José Ricardo Morales a Chile no se reduce a sus obras dramáticas. Hay que mencionar la fundación

del Teatro Experimental; sus investigaciones y publicaciones de Paleografía; la implantación de los estudios de Teoría de Arquitectura en las universidades chilenas y su volumen titulado *Arquitectónica* (1999).

Valenciano nacido en Málaga o malagueño de Valencia, J.R. Morales ha merecido una larga entrada, con tres páginas densas, en el *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia* (Cuevas, 2002). Francisco Chica repasa en ellas la actividad de J.R. Morales, desde sus comienzos como autor dramático y como editor (1943-1946) al frente de la *Cruz del Sur*¹; reseña su labor como docente (catedrático de Teoría e Historia del Arte en la Universidad Católica de Chile) y subraya las inquietudes intelectuales de quien se «pone al servicio del análisis social y la observación rigurosa de la actualidad». Asimismo, señala otras características de la dramaturgia de nuestro autor que le conceden una radical vigencia, por cuanto señala «la tergiversación de los *lenguajes democráticos* (libertad, derechos humanos, autodeterminación)», «la disección de la ambigüedad moral», el «juego de apariencias surgido a la sombra del pragmatismo y de las falacias de los nuevos paraísos artificiales». En definitiva, para F. Chica, «bajo la irónica y descreída melancolía de su palabra de desterrado lo que el lector encuentra es la constante búsqueda de una autenticidad despojada y verdadera» (Cuevas, 2002: 592).

Por otra parte, el investigador F. Chica resalta los intereses del intelectual exiliado por la sociología, la teoría del arte y la filología o el análisis filológico, según demuestran sus ensayos *Arquitectónica, Mímesis dramática o Estilo, pintura y palabra*. Al mismo tiempo constata que J.R. Morales fue el primer exiliado que recibió el nombramiento de Académico de la Lengua Española por una Academia Americana.

Siempre conservó aquella fortaleza y vitalidad de quien fue campeón olímpico de natación y water-

¹ «El refinamiento de Cruz del Sur en la presentación de los libros se le debe por entero a Mauricio Amster [...] Las maquetas que hacía de las publicaciones eran sencillas y asombrosas. No faltaba ni una coma. Tenía todo perfectamente compuesto, perfectamente equilibrado, perfectamente dosificado; los colores, los volúmenes, el tipo de cuerpo que se empleaba en cada línea etc. Era ciertamente un maestro y como tal es reconocido y recordado por quienes lo conocieron. No es de extrañar, entonces, que en los libros editados se entremezclaran lo más destacado de las letras chilenas con los clásicos y contemporáneos españoles. La editorial Cruz del Sur y sus librerías, con sus libros de bajo precio, también hay que decirlo, sin ninguna duda significó un importante hito y contribuyó claramente al hermanamiento y difusión de los valores literarios chilenos y españoles [...] En la serie de «La fuente escondida» que dirigió José Ricardo Morales, conocimos a Quevedo, y a ignorados poetas del Siglo de Oro, como Francisco de la Torre, Francisco de Figueroa, Pedro Espinoza y el Conde de Villamediana», (Gálvez Barraza 2014: 247-248).

polo en aquellas *Olimpiadas Obreras* (que debían culminar con la Olimpiada Popular de Barcelona, convocada para los días 19-26 julio de 1936) que se prepararon para competir con las que Hitler organizaba en Berlín. El gobierno español había sido el promotor de la Olimpiada Popular:

Una manifestación contra la Olimpiada de Berlín haciendo una Olimpiada Popular alternativa, en el estadio de deportes de Barcelona. Esto lo hizo llamando a los grupos deportivos de trabajadores de Europa y del resto del mundo para que mandaran equipos a la competición y así, presagiando el llamamiento para voluntarios internacionales -las brigadas internacionales- para una causa más apremiante en el futuro inminente².

En Valencia residía su familia, con gran tradición de investigadores, dedicados a la ingeniería química y el trabajo en los laboratorios científicos. Allí se formó, estudió y desde allí participó como alférez en la guerra civil. Tras pasar a Francia y salir del campo de concentración de Saint-Cyprien, tuvo la suerte de embarcar en el vapor francés Winnipeg. Zarpó el 4 de agosto con destino a Valparaíso, llevando a bordo miles de pasajeros (las cifras oscilan en torno a los 2.400 pasajeros). Viajaban refugiados españoles que habían escapado de diversos campos de concentración en Francia. Y gracias a Pablo Neruda, arribaron a su tierra austral, a Chile. Neruda escribió:

Mis españoles no venían /
de Versalles /
del baile plateado/
de las viejas alfombras amaranto.

El Winnipeg cruzó el estrecho de Panamá el 20 de agosto y arribó a Valparaíso el 3 de septiembre de 1939³. Diego Carcedo ha reproducido la carta manuscrita de P. Matalonga (27-abril-1939) a Neruda, desde la Playa de Saint-Cyprien, convertida en campo de concentración:

Son ya tres largos meses de angustia, de privaciones y de sufrimientos los que hemos visto transcurrir desde nuestro ingreso en este campo donde se diría que se pierde incluso la fisonomía humana. Tenemos ansia inmensa de recobrar nuestra libertad, de rehacer nuestras vidas, de reanudar nuestro interrumpidos estudios y trabajos. Ayúdenos usted, admirado Pablo Neruda, a realizar estas ambicio-

nes, que son ya en nosotros obsesión y tortura [...] Trasladarnos a Chile y establecer allí nuestra residencia sería para nosotros una inmensa dicha. Trate, señor Neruda, se lo rogamus, de incluirnos en la lista de los mil españoles que habrán de marchar a la bella República de los Andes. (pág. 310).

Una vez instalado en Chile, a punto de cumplir 24 años, J.R. Morales nunca se sintió *exiliado* sino *desterrado*.

Morales prefiere hablar de destierro: primero porque destierro es *palabra* española y *exilio* es término culto. En segundo lugar, hay matices. «Yo no me fui voluntariamente de España, me fui desterrado porque me costaba la vida el quedarme aquí»⁴.

Vean, pues, que lo mismo en su testimonio oral (cuando es entrevistado) que en sus textos, Morales demuestra la inquietud por el *logos*, definido en su primera acepción por el Diccionario de la RAE como 'discurso que da razón de las cosas', en el terreno de la Filología. En estos tiempos que corren, de desaparición de las humanidades y de barbarie tecnológica (fenómeno contra el que se alzan cada vez más voces cualificadas), el pensamiento y la obra de Morales nos demuestran la tenacidad de reivindicar la lengua como territorio, como nación, como país, como patria, sin ningún sentido que no sea el etimológico que registra el DRAE: 'tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos'.

En el autor dramático y en el ensayista subyace, desde sus estudios en la Universidad de Valencia, en las clases de Dámaso Alonso y oyendo su discurso de inauguración de curso académico en la guerra⁵, una preocupación filológica que le lleva a bucear en el territorio etimológico que nos conduce al origen del nombre, al étimo, a la verdad auténtica y profunda, que condiciona la arquitectura del idioma, no solo la arquitectura del texto ni de la oración. Hasta tal punto que, desde los primeros tiempos de su dramaturgia, la inquietud filológica y la agudeza lingüística le llevan a servirse de materiales idiomáticos en trance de gramaticalizarse o desprovistos de significación literal, debido a factores pragmáticos que impulsan su uso desviado. Eugenio Coseriu ha llamado «discurso repetido» a este tipo de

² Martin, P. K. (1992). Spain's other Olympics, *Historytoday*, 42, pp. 6-8.

³ Apud Carcedo, D. (2006). *Neruda y el barco de la esperanza. La historia del salvamento de miles de exiliados españoles de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, p. 190. Otros trabajos sobre el Winnipeg, de J. Ferrer Mir, J. Gálvez Barraza, C. Norambuena y C. Garay pueden verse en la nota 13 de la introducción de Manuel Aznar al volumen de *Teatro escogido* (2008).

⁴ Entrevista de J. Guerenabarrena, "José Ricardo Morales: El sigiloso tránsito del destierro" (1987), apud Morales, J.R. (2008). *Teatro escogido*, Guadalajara, Asociación de Autores de Teatro, p. 10.

⁵ Materiales de archivo de Dámaso Alonso (serie menor: 1). *Palabras pronunciadas en la Universidad de Valencia, en una inauguración de Curso, durante la guerra 1936-1939* (ordenados y dispuestos para la imprenta por José Polo), *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, ISSN 0211-934X, Vol. 21, N° 1, 1998, p. 273-298

elementos que no pueden ser analizados más que como una pieza. Su significación no es la suma del significado de cada una de las partes.

De modo que la inquietud filológica (que tiene mucho de lúdica), al emparejar formas que son distintas y próximas –pero que demuestran con clari-

**«Morales prefiere hablar de
destierro: primero porque
destierro es palabra española
y exilio es término culto»**

dad el perfil de las diferentes significaciones cuando se enfrentan– es una reiterada fundamentación de cualquiera de los tipos de discurso producidos por J.R. Morales. En este sentido, una vez que sabemos por Coseriu que hay unas tradiciones discursivas, que nadie discute en nuestra lengua española; no es de extrañar que Morales quiera utilizar en su propio discurso (obras dramáticas) la mayor densidad posible de dichos, frases hechas, locuciones, expresiones fijas, etc. para transmitir el absurdo de la vida.

Aquel desterrado, al que una guerra había despojado de *tierra* aspiraba por convertir su tierra *adoptiva* en tierra *adoptada* (Autobiograma, en *Anthropos* 133, junio de 1992, p. 24). Aznar Soler lo ha dicho al estilo de Morales: «El teatro de Morales *destierra* así, por voluntad lúcida y libre del propio dramaturgo, la nostalgia del *exilio*» (*Introducción de Teatro escogido*, p. 13, cursiva nuestra). En efecto, el desterrado *destierra* el exilio. Eso solo es posible en el terreno de la lengua. Han pasado muchos años, pero J.R. Morales no emplea ninguno de los giros propios de los chilenos. Nos preguntamos ahora si no podríamos haber titulado estas páginas: «J. R. Morales, aislado en su lengua».

El propio Aznar Soler señala que entre las preocupaciones universales de su dramaturgia sobresale *la irracionalidad del lenguaje*. Como cualquier lingüista e investigador de las lenguas naturales sabe, la lengua, por ejemplo la española, no es racional, sino natural, fruto de una evolución histórica que refleja la sociedad que la emplea. No hay lengua sin sociedad ni es posible no rastrear en ella las contradicciones sociales, las palabras de una época (G. Matoré), los conflictos sociolingüísticos de una lengua como la española que se caracteriza por la unidad en la diversidad. Por referirnos al territorio americano y prescindir de los arabismos, galicis-

mos o italianismos, desde el siglo XVI, por ejemplo, se están debatiendo los hablantes entre el *aguacate* (náuatl) y la *palta* (quechua), el *camote* y la *batata*, el *ají* y el *chile*, etc. Incluso hoy mismo, el mundo hispánico está dividido entre el *ordenador* y la *computadora*, el *móvil* (teléfono) y el *selular*, el *deuedé* y el *debedé*, el *vídeo* y el *video*...

Por tanto, si en la lengua subyace la historia social y los conflictos sociales, para dramatizar la lucha por el poder, la barbarie tecnológica, la deshumanización, la falsificación propagandística de la realidad, el inevitable desastre ecológico, la fuerza destructora del Progreso, la cosificación del hombre de nuestro tiempo, etc., no hay nada mejor para J.R. Morales que plantear el drama con recursos lingüísticos que nos remontan al origen de los conflictos. En la etimología se halla la raíz de la verdad dramática. Lo contrario a la etimología es la frase hecha, la locución y el dicho.

Este dramaturgo exiliado, que contempla con distanciamiento casi brechtiano la vida que le rodea, se esfuerza por mostrar el totalitarismo de la ciencia, la deshumanización a la que nos ha conducido la revolución técnico-científica, donde el hombre se ha vuelto objeto. Esta preocupación social del autor lo conduce a un compromiso firme y a una responsabilidad asumida, que se expresa en la obra. José Ricardo Morales reflexiona sobre el arte y la función del teatro de un modo *lúcido* y *lucido*. Si partimos de la necesidad de la metáfora para el conocimiento, podemos sostener que Morales fuerza la construcción discursiva para enfrentar o hacer colisionar el significado de las formas lingüísticas y que se generen imágenes inéditas, contrastes nunca vistos, asociaciones inesperadas. El dramaturgo y ensayista se convierte en un activo agente que «urge» el drama, que pone en acción conflictos, ideas, imágenes, concepciones, españoladas, emociones, etc. El dramaturgo quiere enfrentar al hombre con el *otro que no es hombre*, al hombre con el prójimo, que es al servicio de quien se encuentra el autor-hombre. Tal vez su teatro tenga un sesgo filosófico, en tanto que avanza por los caminos de la filología, de la investigación etimológica y filológica. La historiografía literaria defiende que su teatro es un antecedente del absurdo. Para el autor, este intento de *clasificar* su teatro impide *pensar* en su teatro. Dada una situación, casi siempre única, la lengua manifiesta su irracionalidad porque el dramaturgo «trata de denunciar conflictos auténticos, conflictos reveladores del absurdo del mundo», donde «lo real aparece como la real amenaza que es» (Morales *dixit*), donde se ilumina «el sinsentido de nuestro tiempo, de una sociedad tecnificada que destruye al hombre y a la naturaleza»⁶.

⁶Ver M. Aznar Soler, «Introducción», *op. cit.*, p. 15.

Hemos apuntado antes que la patria del desterrado es su lengua. Sobre esta idea Aznar Soler ha construido la estructura «un teatro-palabra», para englobar o circunscribir lo que el propio Morales ha reconocido:

Los que hemos vivido y trabajado fuera de nuestro país, en general, hemos tendido a un tipo de teatro en el que el lenguaje es fundamental, porque el idioma es el *idios*, la expresión de una particularidad, y, lejos de España, algo fundamental a defender (apud Aznar Soler, *op. cit.*, p. 17).

A nuestro juicio, José Ricardo Morales tuvo claro siempre que su teatro sería un *experimento verbal*, un *constructo lingüístico*. Por la propia tradición familiar, Morales estaba acostumbrado al método del científico, que en el laboratorio provoca reacciones químicas controladas o experimenta con nuevas mezclas. Permítanme que compare al dramaturgo con un científico, con un autor que experimenta y ensaya con una materia muy distinta: las palabras, la lengua (realidad social). Hemos hallado entonces un teatro experimental, con una honda inquietud social, un Teatro Comprometido, que se escribe con la mayor atención por las formas lingüísticas (locuciones, paremias, giros, lexemas, etc.), que se someten al alambique con objeto de depurar o aquilatar la calidad material.

No se le escapa, por tanto, al perspicaz Aznar Soler que J.R. Morales posee un virtuosismo, muy desarrollado, que le permite poner en práctica juegos lingüísticos que se convierten en espectáculos luminosos, lúdicos, inteligentes y en absoluto piro-técnicos ni vulgares, orientados a denunciar el sinsentido del sentido de los estereotipos idiomáticos, del cliché verbal, lo que lo convierte en un preclaro precursor del teatro que en los años cincuenta se llamó *teatro del absurdo*.

En la obra del exiliado hallamos la falta de coherencia del discurso de un personaje, la incoherencia del propio discurrir sin discurrir, el automatismo de la frase hecha, que no exige creación idiomática (pues la lengua es una técnica del hablar, a juicio de Coseriu), que repite *lo dicho*, *lo-ya-construido*, *lo-ya-dicho-por-otros*, lo que no exige esfuerzo de pensar, las llamadas muletillas, las frases vacías y huecas del que no piensa, ni ha pensado nunca ni tiene energía ni fuerzas para pensar, de quien sencillamente no soporta el esfuerzo del pensamiento. En nuestros días,

El mundo moderno no es un universo de pistones, manivelas, tornillos, válvulas, palancas o poleas, que, como antes, evocaban al cuerpo humano y su musculación.

Todo este imaginario ha sido reemplazado por el auge de lo virtual, lo intangible o lo carente de

«Se inauguró en febrero una muestra experimental donde, entre otras cosas y gracias al BodyPaint de Mehmet Atken, se podía dibujar y pintar con sólo moverse delante de la pantalla»

gravidad. De hecho, en Victoria & Albert Museum de Londres, el más importante del mundo en artes decorativas, se inauguró en febrero una muestra experimental donde, entre otras cosas y gracias al BodyPaint de Mehmet Atken, se podía dibujar y pintar con sólo moverse delante de la pantalla (...)

Sin embargo, la cultura, el fondo ideológico de una cultura, tiene mucho que decir en el *enredo*. Como, por ejemplo, haber reducido drásticamente el antiguo valor que se concedía al trabajo y al esfuerzo. Tantos artefactos de última generación, tantas pantallas y operaciones de todo tipo nos responden con plena eficiencia con sólo parpadear ante ellas que muy posiblemente hayan contribuido a perder la lucidez (V. Verdú, *Mirar sin ver bien, El País*, 2010-04-08, cursiva nuestra).

En efecto, pensar, ejercer el raciocinio, aplicar la razón; pensar, en definitiva, con lucidez conduce a un *enredo* y a un *esfuerzo* que agrava la amargura de la existencia. El pensamiento, como el intelectual, empieza a ser ingrato e incómodo, a ser molesto y desagradable. Donde se encuentren trivialidades y pensamientos livianos, endebles, que se quiten los enredos, los trabalenguas, los conceptos, las agudezas conceptuales, la ironía, el esfuerzo de vivir con inteligencia una vida racional. En este sentido, J.R. Morales se remonta en su poética al culturanismo y conceptismo, a los mayores escritores del Siglo de Oro, que Morales difundió en Chile desde la Cruz del Sur. El dramaturgo, el intelectual no acepta las verdades sin razonamiento, ni las supersticiones, ni las más vulgares trivialidades cotidianas, ni las absurdas simplezas emanadas de la pereza y del desdén por el saber filológico, que todo lo engloba, por remontarse al origen del *logos*. En la palabra primitiva, en los textos de los autores clásicos y en los más viejos testimonios literarios debe residir la verdad etimológica, primigenia, no contaminada por la irracionalidad, la palabra verdadera y apropiada. También la palabra inteligente nos ofrece el nombre científico, objetivo, el más preciso, de las cosas: «¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas!».

Al igual que Juan Ramón Jiménez, el dramaturgo quiere llegar al conocimiento de las cosas en una línea de pensamiento científico, que coincide con la teoría platónica, y que ignora la relación arbitraria entre significante y significado, de raíz aristotélica. Sin embargo, las lenguas naturales no comparten con la lengua científica esa univocidad que la caracteriza. Quiere creer J.R. Morales que históricamente la teoría de la relación necesaria entre forma y significado lingüístico existió en el origen de la lengua, cuando el hombre empezó a nombrar lo que lo rodeaba. Desde el punto de vista descriptivo o sincrónico, puede parecer que Aristóteles estaba más en lo cierto: no hay relación de necesidad entre la palabra o el significante y su significación idiomática, entre *aguacate* y la 'fruta de dicho árbol', por poner un ejemplo. Sin embargo, quien inventa o quien crea un objeto, lo bautiza y le da un nombre: *ventilador* (porque *ventila*), *televisión* (permite ver lo que está lejos) *astronauta* (navega por las estrellas), etc.

Aspira Morales a consolidar una lengua para el drama que comparta la univocidad de lenguaje científico, en aras de la eufonía y del Arte con mayúsculas. Una lengua superior, culta y elegante. Tal vez la lengua de una sociedad utópica, sin dictaduras, arbitrariedades, injusticias, poderes ilegalmente establecidos, sin publicidad engañosa, sin déspotas ni explotados.

El propio Morales ha recordado que los autores del teatro del absurdo, Beckett, Ionesco o Adamov son «dramaturgos exiliados» (si bien lo fueron voluntariamente, pues lo suyo fue un autoexilio). El enredo de nuestro exiliado chileno, a nuestro juicio, podría concebirse como un enredo lingüístico o filológico: la lengua castellana o española revela trágicamente con humor que las cosas están fuera de lugar y que la mayor ironía, la más violenta, consiste en dejarlas donde están. De este modo, la dramaturgia de José R. Morales es ante todo verbalista, sin complicaciones escenográficas, con un acusado estatismo, por cuanto el autor aspira a recuperar la verdad de su lengua, la autenticidad etimológica (Aznar Soler, *op. cit.*, 18).

A menudo, la etimología no es más que una aventura intelectual, que requiere grandes dosis de inventiva y de imaginación. Por desgracia, no se conservan más que restos aislados y aleatorios de etapas anteriores del desarrollo de las lenguas. Ni siquiera los documentos escritos reflejan los discursos orales, puesto que las tradiciones discursivas condicionaron desde el origen de los tiempos los fragmentos escasos que nos han llegado. El propio Labov estableció que no es posible una sociolingüística histórica porque los retazos (poemas, obras no literarias, pergaminos, tablillas, lápidas, etc.) de textos que se han conservado y perduran

«En una sociedad de la comunicación, donde lo que importa no es lo que se comunica sino estar comunicados, no hay lugar para la filología, solo para la producción industrial y el consumismo masivo»

en la actualidad son fruto aleatorio del azar y no admiten establecer cálculos de probabilidades. Ignoramos todo lo que se ha perdido, lo que no se ha conservado, los textos primitivos que, por definición, eran orales, y no podían perpetuarse. No podemos más que imaginar cómo surgió el vocabulario original y hace más de un siglo, en 1866, la *Société de Linguistique* de París prohibió las comunicaciones de congresos referentes al origen del lenguaje.

Por tanto, roza la utopía el esfuerzo de Morales por convertir en racional y en estructurado el sistema histórico, amorfo, desestructurado, deforme, informe, anómalo, renqueante y desemejante de una lengua como la española, que alberga en el abultado vientre tanta metralla, tanta poesía y tanta historia que han ido preñándola de sentidos, formas, estructuras y alineamientos semánticos jamás previstos ni previsibles en los orígenes del idioma. Desgraciadamente, aunque le pese a algunos, la lengua es un producto social, al servicio de la sociedad, que se transforma con la propia sociedad, que recrea los propios avatares, que olvida y arrincona existencias, mundos, conflictos y poesía; la lengua española, como toda otra lengua natural, vive en los hablantes y debe acomodarse a sus necesidades. No hay leyes que puedan sujetar la variedad de usos. Desde los enfrentamientos entre Nebrija y Valdés por la lengua vulgar y por su prestigio, desde los orígenes mismos del desarrollo de las lenguas romances, no hay ninguna duda de que el uso se ha impuesto siempre a la norma. La lengua española cambió, cambia y cambiará, mientras sirva de vehículo de comunicación a una sociedad. Esto no quita que haya avances y retrocesos, formas que nacen y formas que desaparecen, estructuras que se arrinconan o que vuelven a resucitar, restos de naufragios de otras sincronías que perviven en la diacronía, hasta que un día se hunden para siempre en el olvido. Desgraciadamente, no es posible

que J.R. Morales ni nadie pueda recordar lo que nunca se ha olvidado, puesto que no ha existido. Entonces, en ese momento, llega el dramaturgo, el creador, el inventor de lo que no existió pero debió de haber existido, de lo que se perdió sin haberse perdido, de la etimología que nunca fue etimológica sino sueño de la razón, poesía, discurrir lingüístico-filológico.

En nuestros días, la filología se sustituye por la lingüística. Ya no hay que bucear en la etimología ni en el significado de los textos sagrados, de los textos primitivos. En una sociedad de la comunicación, donde lo que importa no es lo que se comunica sino estar comunicados, no hay lugar para la filología, solo para la producción industrial y el consumismo masivo. Máquinas y robots redactan las noticias. En el enredo de la sociedad actual no cabe la inquietud por lo que no sea mercado y consumismo, literatura de masas, literatura llena de clichés y de frases hechas, de estereotipos; de los mismos estereotipos y formulismos vacíos que J.R. Morales empleó como material para construir la destrucción absurda que se veía venir.

En pocas palabras, la etimología es afín a la imaginación literaria y la lengua es irracional. Por último, la lingüística de nuestros días, conducida por Chomsky, nos guía hacia la lingüística computacional, la síntesis de la voz, la traducción automática y el sueño de que las máquinas se vuelvan parlantes. Esos cerebros artificiales repetirán formulismos, dichos, discursos y frases vacías sin cesar, sin agotamiento y sin poder pensar, hasta el infinito. El ser humano se habrá diluido en la laxitud, la relajación, el decaimiento, el sopor, la inactividad y todo lo contrario al esfuerzo, tal vez reducido al triste vegetar y a la elemental reacción de los instintos más primitivos y oscuros.

El teatro-palabra, el teatro experimental comprometido con la sociedad, de José Ricardo Morales, arranca de un ensayo científico con las palabras.

Fuentes y bibliografía

- Alonso, D. (1998). *Palabras pronunciadas en la Universidad de Valencia, en una inauguración de Curso, durante la guerra 1936-1939* (Materiales de archivo de Dámaso Alonso, ordenados y dispuestos para la imprenta por José Polo), *Analecta Malacitana* 21, 1, pp. 273-298.
- Aznar Soler, M. (2008). El teatro de José Ricardo Morales en su exilio chileno (1938-1992). En José Ricardo Morales, *Teatro escogido* (pp. 9-23), coordinación e introducción de Manuel Aznar Soler y Ricardo Doménech. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Carcedo, D. (2006). *Neruda y el barco de la esperanza. La historia del salvamento de miles de exiliados españoles de la guerra civil*. Madrid: Temas de Hoy.
- Cuevas, C. (dir. y ed.), (2002). *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*. Madrid: Castalia.
- Gálvez Barraza, J. (2014). *Winnipeg*. Sevilla: Renacimiento (Biblioteca del Exilio).
- Martin, P. K. (1992). Spain's other Olympics. *History today*, 42, 6-8.
- Morales, J. R. (2003). Un teatro en el destierro. *Las puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 16, 4-9.
- Morales, J. R. (2008): *Teatro escogido*, coordinación e introducción de Manuel Aznar Soler y Ricardo Doménech. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Morales, J. R. (2009): *Obras completas. I. Teatro*, edición, estudio introductorio y bibliografía de Manuel Aznar Soler. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Morales, J. R. (2012): *Obras completas. II. Ensayos*, edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.