

## Entrevista a José Ricardo Morales<sup>1</sup>

Por Daniel Álvarez Leyton<sup>2</sup>

---

.....  
Día: Viernes 03 de Julio 2015

Lugar: Las Condes, Santiago de Chile.

**Me gustaría que nos contara un poco su experiencia al llegar a Chile. Qué opina del teatro que se hacía en la época y qué recuerdos tiene de la fundación del Teatro Experimental, cómo conoció a sus integrantes.**

**Si quiere, podemos comenzar por su llegada al país... ¿Cuánto tiempo alcanzó a estar en Valparaíso?**

**JRM:** A Valparaíso llegamos en la noche y vimos toda la bahía, era precioso. Y después cuando amaneció, recordé que había habido un terremoto<sup>3</sup> antes, en enero, muy fuerte, y yo dije, bueno los terremotos no son tan grandes, porque veía las casas sostenidas por palitos como de fósforos (risas), eran los cerros.

**Claro, la forma como construía la gente.**

**JRM:** Si, eran los cerros. Bueno y fue muy cordial porque me encontré precisamente con un amigo que era capitán de una compañía del batallón en que yo estaba en España. Él había ido voluntario a España, a luchar por la República. Se llamaba Cerda Muñoz. Me lo encontré y le dije ¡Oh, vámonos a tomar un café por ahí!, y nos fuimos para el puerto a un café que había cerca, y ya me encontré en

---

<sup>1</sup> Dramaturgo y académico español (1915-2016), quien llegó a Chile a bordo del Winnipeg en 1939 escapando de la Guerra Civil Española. En España formó parte de la Compañía Universitaria El Búho, perteneciente a la Universidad de Valencia. Fue fundador, junto a Pedro de la Barra, del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941, aportando significativamente al desarrollo del arte teatral nacional y su profesionalización. En adelante en la entrevista JRM.

<sup>2</sup> Egresado de la carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha. Entrevista realizada en el marco su tesis de pregrado: *Historia del Festival de Dramaturgia y Puesta en Escena Víctor Jara del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile periodo 1999-2013*.

<sup>3</sup> Hace referencia al terremoto ocurrido el 24 de Enero de 1939, de magnitud 7,8° Richter y 10° Mercalli, el cual devastó la ciudad de Chillán y gran parte del territorio comprendido entre Talca y Concepción.

mi casa, porque tenía un amigo. Fue muy agradable, después de una navegación larga de un mes, en la que hubo conflictos. Es que claro, si había un pacto de no agresión entre la Unión Soviética y Hitler, y nosotros habíamos luchado contra Hitler, el conflicto era muy serio. Así que les costaba aceptar eso naturalmente.

**Después de este conflicto, quienes venían en el barco -Winnipeg- ¿Se distanciaron o siguieron en contacto?**

**JRM:** No, al final, bueno, pensábamos de manera diferente. Yo era republicano, nada más, nada menos. Era demócrata y había luchado por la democracia. Porque en el fondo yo luché como todos mis compañeros de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia -en la que yo estaba-, con el Teatro del Búho, luché por la defensa del modo de pensar libre. Uno no puede imaginar nada si no tiene libertad, si te dicen “tienes que pensar tal cosa”, el pensamiento es libre y si a uno lo encausan por caminos que son únicos, al final eso es ya más religioso que pensamiento.

**En el fondo, quienes venían en Winnipeg, no todos eran comunistas, había republicanos, socialistas...**

**JRM:** Había de todo, habían comunistas, socialistas, republicanos, habían anarquistas también, era una república que tenía representantes de todas las tendencias.

**En materia teatral, al llegar a Santiago ¿Pudo ver teatro? ¿Había tiempo para ver teatro?**

**JRM:** No, el teatro era malo, francamente, tengo que decirlo, no había nada. Había algún acto que tiraba mucho humo, pero movimientos teatrales no había ninguno de interés. Era gente muy convencional, y siguen en esa tendencia muchos todavía. Toda la tendencia folclorizante del teatro chileno es como una limitación. Somos universales y si nos reducimos a lo que hacen en la aldea... Había un escrito ruso que decía: “Pinta tu aldea y serás universal”, bueno, pero la universalidad es diferente de la aldea, no cabe duda. Entonces, a mí me interesaban problemas de índole más seria, más profunda, que abarcaran a toda la humanidad y no a un pueblecito pequeño que mueve el pañuelito nada más.

**Y hoy en día aun se presentan algunas de esas obras.**

**JRM:** Las obras clásicas del teatro chileno son muy convencionales. Están bien hechas, pero son cosas de la época de la carreta.

**Bueno, efectivamente, las obras clásicas chilenas son las que la gente –sobre todo de regiones- aún sigue espectando, y así mismo, son la que siguen montando principalmente los grupos de teatro de provincia o las compañías relativamente comerciales que circulan por provincias. Es un fenómeno que se mantiene.**

**JRM:** Una vez Jean Paul Sartre, -con el que estuve en París en varias ocasiones- me preguntó “¿qué es lo último que ha escrito usted?”, y yo le dije, “lo que está de moda en este momento”. Era sobre los problemas del ser y del conocer. En el teatro Pirandello, Unamuno, etc. Los que planteaban el problema de la condición de teatro y se han preocupado del ser y del conocer lo que es el teatro, como conozco yo el teatro, y no del hacer. Drama en griego es “acción”, por lo tanto, yo he de preocuparme de lo que yo hago. Si lo que yo hago me hace, yo hago zapatos me hago zapatero, en ese caso yo tengo que considerar lo que he hecho y con las determinadas intenciones que tuve. Encontré un texto en San Pablo que dice: “Lo que hago, no lo entiendo, ni lo que quiero hago, más bien, lo que no quiero, aquello hago, porque no hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero”, así que descubro esta ley, que el mal está en mí. Eso lo dice San Pablo, y yo lo puse como encabezamiento de la obra mía, una cita. Lo descubrí después de haber escrito la obra porque me interesaban esos problemas. Ese tipo de problemas no se había planteado entonces y Jean-Paul Sartre me dijo: “es muy interesante, hay que hacerlo haciendo”, y yo le dije, “es el problema del hacer, no del conocer o del pensar, o de la condición propia del teatro”. Eso no se había tratado. Y al año, a los pocos meses, salió *El diablo y el buen Dios*<sup>4</sup>, que tiene ese problema. Ferrater Mora, el filósofo que tiene el mejor diccionario de filosofía del mundo, me citó en un trabajo que publicó en *Revista de Occidente*, en Madrid, -la revista de Ortega y Gasset- sobre *El diablo y el buen Dios*, él dijo, “leo *Bárbara Fidele*<sup>5</sup> y está planteado el problema, antes de Sartre, y con más fuerza que Sartre”. Yo no me jacto de nada, pero él lo dice. Él estuvo conmigo en la segunda reunión que tuve con Sartre, cuando junto a él -Ferrater- nos quedamos en su casa.

4 Texto escrito por Jean-Paul Sartre en 1951.

5 Tragedia escrita por José Ricardo Morales entre 1944 y 1946.

### **Cuando se dio cuenta que la obra de Sartre era lo mismo ¿Qué hizo? ¿Qué pensó?**

**JRM:** Bueno, no hice nada porque, María Casares, que era la gran actriz francesa-española, bueno española-francesa, -que estaba desterrada como yo- estrenó *El diablo y el buen Dios*, en París, ella fue la primera actriz, y me dijo, “esta es tu obra” y yo le dije, “sí, ya lo sé, pero no tengo la suerte de ser francés” (risas). Bueno, qué quiere que le diga, yo estaba desterrado en Francia, y en esas condiciones, no tenía ningún apoyo. María Casares sí, pues, me apoyó mucho.

### **Complejo, porque, claro, no podía llegar y decir que la obra era suya...**

**JRM:** Claro, en el fondo no era un plagio, sino que la idea original está ahí. Yo le dije cosas muy insolentes -a Sartre- porque yo era muy joven (risas), y Ferrater Mora también era joven, un poquito más viejo que yo. Muy poco, teníamos treinta años más o menos. Sartre era mayor. Y, entonces, yo era muy claro. No es que fuera insolente, le dije: “mire, la obra suya *La prostituta respetuosa*, es una obra muy fácil”. “¿Y por qué?” -me dijo él muy sorprendido-, “bueno”, le dije, “si usted pone a un negro, a un senador y a una prostituta, son tres mundos muy diferentes. Es como un auto sacramental, la verdad, la duda, la mentira, son personajes abstractos”, y él me dijo, “ah... es verdad. No lo voy a volver a hacer” (risas), como un niño, fue muy curioso aquello, estaba sorprendido porque yo le dije estas cosas.

### **Volviendo al tema de su llegada a Chile, usted arribó a un Santiago con un teatro muy decadente...**

**JRM:** Muy incipiente. Yo no fui a ver teatro porque llegamos en septiembre, y bueno, había que ganarse la vida primero. Entonces empecé a trabajar. Hay una obra mía que la entregué a la revista de la Universidad de Concepción, que se publicaba en esa época, y Melfi<sup>6</sup>, que era director, no la quiso publicar, porque es una obra de títeres, y los muñecos se burlan de Rubén Darío, y entonces él -Melfi- era muy Rubendarioso [sic], y no la publicó. Pero me publicó un ensayo sobre la condición de, no sé, del héroe romántico, algo así. No sé lo que escribí y está ahí publicado, en la *Revista Atenea*. Después di clases en las Escuelas de Verano, en enero, llegamos en septiembre, así que era a los pocos meses. Di clases sobre teoría del arte, relacionando la filosofía con el arte, y viendo que había relaciones semejantes.

<sup>6</sup> Domingo Melfi Demarco (1842-1946), fue un periodista y escritor chileno, director de la *Revista Atenea* entre los años 1931 y 1945.

¿Esas Escuelas de Verano, eran las que comenzó organizando Amanda **Labarca**<sup>7</sup>?

**JRM:** Exactamente, son las de Amanda Labarca. A Amanda Labarca yo la conocí. Era buena amiga, muy seria también. Era la época de Juvenal Hernández, Amanda Labarca, etc. Y Juvenal Hernández es el que patrocinó el Teatro Experimental. Bueno, retomando, yo revalidé mis estudios. Tenía varios años de filosofía en España, pero me interrumpió la guerra. No pude terminar los estudios. Tuve que hacer tres años de guerra, fui herido dos veces. Fue grave, pero me libré bien. Y el resultado es que estaba dedicado a otras cosas que no eran intelectuales. Tres años de interrupción de la formación de uno, dígame usted. Tres años de estar en trinchera, en primera línea. Perdí mis compañeros de la Facultad, a varios compañeros míos, muchos que están en la foto con el Teatro del Búho, estamos ahí, juntos, en la foto, yo le diría los nombres. Así que ha sido una vida truncada pero agradecida, porque yo a Chile le debo la vida, y más que la vida -que yo sepa-, no se puede deber nada en esta vida (risas).

¿Cómo comenzó su relación con quienes luego fundaron el Teatro Experimental?

**JRM:** Bueno, yo los conocí a ellos en el Pedagógico. El Consejo Universitario de la Universidad de Chile me hizo un programa especial, porque yo tenía muchos ramos aprobados en España. Ingresé a la Universidad de Valencia a los 16 años y a los 20 empezó la guerra, y me faltaban algunas asignaturas. En ese caso, lo que hice fue recibir un plan que me propuso el Consejo Universitario, para aprobar ramos que no correspondía a lo que yo había estudiado en España, Historia de Chile, por ejemplo. Y yo tenía muchos ramos que aquí tampoco se hacían, paleografía, por ejemplo, yo traje la paleografía a Chile. No había ningún especialista en escritura antigua, a Eugenio Pereira Salas<sup>8</sup> le hice varias transcripciones de documentos que no conocían bien. Lo que hice, sin embargo, en la tesis que escribí para titularme como licenciado en filosofía y en historia, lo titulé *Estilo y paleografía de los documentos chilenos*, y relaciono el estilo de la época del arte con la paleografía. Nunca se había relacionado la letra con el arte. La teoría del arte no existía aquí prácticamente tampoco. Bueno, Historia del Arte e Historia del Teatro la di en la escuela de teatro de la universidad, que fundamos entonces

7 Amanda Labarca fue una destacada intelectual chilena, precursora de los derechos de la mujer y del desarrollo cultural nacional. Dirigió las Escuelas de Verano de la Universidad de Chile desde 1936, actividad que tenía por objetivo difundir distintas ramas del conocimiento a quienes no tenían, por razones geográficas o personales, un fluido acceso al conocimiento.

8 Eugenio Pereira Salas (1904-1979), historiador chileno, galardonado con el Premio Nacional de Historia en 1974.

con Siré<sup>9</sup> y algunos más. Di el primer curso de Historia del Arte en el Pedagógico, ya que ahí tampoco se hacía.

**Según los registros el primer programa del Teatro Experimental corresponde a las obras *Ligazón* de Valle Inclán y *La Guarda Cuidadosa* de Miguel de Cervantes, ambas obras habían sido estrenadas por el Teatro El Búho en Valencia -al que usted pertenecía- y la idea era replicar aquellas puestas en escena en Chile, dirigiendo usted *Ligazón* y Pedro de la Barra *La Guarda Cuidadosa*, ¿Cómo fue ese proceso en que De la Barra dirigió el montaje, considerando que la idea era realizar una replica prácticamente idéntica a lo realizado por el Búho?**

**JRM:** Bueno, el que tenía experiencia en ese tipo de teatro era yo, entonces propuse que las montáramos igual que la habíamos montado en el Búho -y yo he dicho que eso no es un plagio, sino una transfusión de ideas, porque en el fondo es eso, la transfusión de una cultura a otra, eso es normal-, y bueno, aceptaron esto. Entonces, De la Barra dirigió *La Guarda Cuidadosa* y la montamos igual como la habíamos montando en España. Me acuerdo que había una mesa de cartón que se doblaba, y la muchacha la abría y quedaba toda la mesa servida (risas), el público se reía, pero todo eso era de España, lo traje yo. Entonces constantemente recurrían a lo que yo conocía, porque fue lo que les propuse, “atengámonos a lo que conocemos, yo conozco todo esto bien y lo podemos montar”, les dije. Entonces finalmente De la Barra dirigió la obra, pero se atenía a lo que ya habíamos conocido.

**¿Qué sucedió en el segundo programa?**

**JRM:** En el segundo programa él dirigió una obra breve de dos personajes y yo dirigí *El mancebo que casó con mujer brava*, que después de que yo me retirara del teatro, borraron mi nombre y no había director. Yo tengo guardados los programas. La obra se dirigió sola, por lo visto.

**¿Pero usted se retiró antes del estreno de ese segundo programa?**

**JRM:** No, yo estrené, pero en los programas siguientes -posteriores al conflicto por el que me retiré del Experimental- como me había retirado, ya no era director. Es fantástico. Bueno, lo siento, puedo decirlo ahora, porque ya pasó tanto

9 Agustín Siré.

tiempo, pero yo hice lo que pude y nada más. No deseaba nada, ni la menor remuneración. He dirigido obras, por ejemplo, *La Celestina*, que fue una adaptación que me encargó Margarita Xirgu, y bueno, esa obra le sirvió a ella para debutar como directora y primera actriz de la Compañía Nacional de Uruguay. Esa misma versión la dirigí aquí, en el Teatro Experimental, en el Teatro Municipal de Santiago. Yo lo digo, se me ocurrió a mí. Yo era escenógrafo también. Entonces hice la escenografía de la obra y Jean-Louis Barrault (1910-1994) -el gran actor francés de hace unos años- cuando le mostré me decía “¿Quién ha hecho esto?”, “yo mismo” le dije, “¡es increíble!”, me decía. Bueno, ahí está la foto que se publicó en la revista *Antropos* de España. Dos números que me dedicaron a mí completos. De teatro. Utilicé el foso de la orquesta del Teatro Municipal para convertirlo en una plaza, entonces la celestina iba de una casa a otra y la plaza estaba ahí al medio. Bueno, no tiene importancia.

**Volviendo al primer programa, específicamente a los primeros ensayos de *Ligazón* ¿Existieron dificultades técnicas para los actores al enfrentarse al texto? Tomando en cuenta que los intérpretes no contaba con una formación actoral académica y que el teatro en Chile pasaba por un muy mal momento, artísticamente hablando.**

**JRM:** No, porque eran profesores muchos de ellos. María Maluenda, Roberto Parada, Pedro Orthous, estaban acostumbrados a hablar. Era un castellano culto el que había en esas obras y no había ninguna dificultad para eso. Después se produjeron las dificultades porque, claro, el modo de hablar local es diferente al modo clásico y eso supone dificultades.

**¿Qué sensación les provocaba el estar haciendo teatro en un ambiente tan adverso como fue la masiva llegada del cine? teniendo como antecedente que cada vez más salas de teatro se convertían en cines ¿Lo veían como una batalla?**

**JRM:** No, era un vacío que había que llenar, porque al fin y al cabo el carácter de un país también se ve en su teatro y había que fomentar eso.

**A lo que me refiero, es que, finalmente ustedes estaban compitiendo contra el cierre de los espacio para el teatro, contra la novedad del cine y, por qué no decirlo, contra el mismo teatro popular que se hacía en ese momento.**

**JRM:** Claro, era muy popular pero era muy barato, muy malo.

**Y ustedes debían estar por sobre todo eso.**

**JRM:** Claro, pero era lo que pretendíamos, al menos yo pretendía eso. Cuando Pedro de la Barra quiso dar autores locales, yo ahí me opuse de manera estricta. Dije sí, está bien, son locales, pero demos un salto hacia otra cosa y eso fue lo que me costó irme, pero bueno, no tiene importancia.

**¿En ese momento le tomaban el peso a lo que estaban haciendo?, es decir ¿Tenían la expectativa que el Teatro Experimental o la escuela de teatro perdurara por muchos años y se transformara en una suerte de legado?**

**JRM:** Bueno, tuvimos el apoyo de Juvenal Hernández, que era el rector de la universidad, y en su época se creó el Ballet, la Orquesta Sinfónica y se creó el Teatro Experimental. Así que era parte de la universidad y podía ser indefinido, podía continuar para siempre, como ocurrió. En ese momento no nos dábamos cuenta, porque no pretendíamos eso, pretendíamos sencillamente proponer un teatro diferente del habitual, del mediocre que circulaba por ahí.

**¿Resultó complejo el montaje de *La Celestina* con el Teatro Experimental?**

**JRM:** Claro, era complicado, porque era hacer un clásico por primera vez en el Teatro Experimental. Era difícil, la obra es difícil, compleja.

**Además, estaba la imagen muy latente de los clásicos presentados por las compañías españolas que realizaban giras por Latinoamérica, la misma Margarita Xirgu, entre otros, ¿Cómo fue la recepción?**

**JRM:** Bueno, se hizo *Fuenteovejuna* también, que yo la impuse siendo asesor literario, porque decían que no iba a tener éxito y yo dije que sí. Fue una presentación muy buena, la dirigió Pedro Orthous. Es que, como he dicho, son obras que están muy bien escritas, que son de gente muy valiosa. Un Valle Inclán, un Cervantes, bueno, eran irrefutables. Entonces se dieron cuenta de que lo que pretendía yo, sobretodo, era un teatro de un nivel más alto, más riguroso, un teatro bien hecho, un teatro complejo, un teatro que tuviera ideas, eso es lo que pretendí.



**¿Y a nivel técnico o a nivel económico tuvieron dificultades para las puestas en escena?**

**JRM:** No, porque la universidad nos apoyó desde un principio.

**¿Contaban con un gran presupuesto o era más bien reducido?**

**JRM:** Era un presupuesto muy pequeño al principio. Nos dieron el dinero necesario para montar las obras, pero era mínimo, no se gastó mucho. Y después ya tuvimos público y fue aumentando la reserva.

**¿Qué escribía la crítica sobre ustedes?**

**JRM:** Las críticas eran favorables, aunque eran inocuas en el fondo, porque no decían nada nuevo, no señalaban nada de importancia.

**¿Alguien cuestionó el método experimental?**

**JRM:** No, al contrario, les parecía muy bueno.

**¿Y desde el círculo teatral qué opiniones existían?**

**JRM:** Bueno, lo que pasa es que se produjo la rivalidad entre nosotros y el Teatro de Ensayo, que apareció más tarde, e inclusive ellos –los del Teatro de Ensayo– venían a ver cómo ensayábamos nosotros las obras. En el fondo eran una especie de séquito que iban a vernos (risas). No les impedíamos que vinieran.

**¿Cuánto duraban los ensayos?**

**JRM:** Los ensayos eran normales, en las tardes nos reuníamos para ensayar. Bueno, fue fácil realmente.

**Además de esta suerte de rivalidad que se produjo con el Teatro de Ensayo ¿Lo que ustedes hacían era bien visto por el resto de los pares? ¿Alguien era contrario o se oponía?**



**JRM:** No, no, nadie se opuso. Al contrario, hubo elogios y decían que los grandes triunfadores habíamos sido los que habíamos llevado todo esto, etcétera. Bueno, la verdad todo nuestro esfuerzo terminó bien. (risas)

Gracias por preguntarme. Es bueno ver el interés de las nuevas generaciones.

**No, gracias a usted por la generosidad de recibirme**