

El tiempo estrófico de la historia: *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995) de José Ricardo Morales*

JOSÉ RAMÓN LÓPEZ GARCÍA
GEXEL/Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

En 1995, el exiliado José Ricardo Morales publicó *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995), “Desvarío dramático en tres jornadas” que agrupó en la modalidad escénica de las “españoladas”, obras en las que realiza una crítica de los mitos y lugares comunes de España desde la particular enajenación lúcida del exiliado que observa desde fuera su país natal. En esta farsa acerca de Cristóbal Colón se denuncian las mitificaciones y manipulaciones del poder alrededor del navegante genovés, el Descubrimiento y la Conquista. Este revisionismo histórico se combina con una compleja estructura metateatral con la que el autor ahonda en la propia condición dramática del texto, propone una dramaturgia igualmente crítica con los modelos del teatro convencional y revisa elementos centrales de su propia trayectoria. Además de analizar estos aspectos, en este artículo se sitúa la farsa en el contexto de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento, origen de numerosas obras teatrales que, de modo similar, revisan críticamente el pasado colonial español. Por otra parte, se singulariza la propuesta de Morales en tanto que ejemplo de lo que denomina “tiempo estrófico”, la temporalidad propia tanto de la historia, el arte, el drama, la filosofía como del “saber del regreso”, aquel alcanzado por el exiliado tras vivir en el destierro, retornar a su patria y constatar la imposibilidad del regreso.

Palabras clave: José Ricardo Morales; Cristóbal Colón; historia; metateatralidad; exilio republicano español.

Abstract

In 1995, the republican exiled José Ricardo Morales published *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995), “Desvarío dramático en tres jornadas”, play that he grouped under the stage modality of “españoladas”, works in which he critiques the myths and commonplaces of Spain from the particular lucid alienation of the exiled who observes his native country from the outside. This farce about Christopher Columbus denounces the mythifications and manipulations of power surrounding the Genoese navigator, the Descubrimiento, and the Conquista. This historical revisionism is combined with a complex metatheatrical structure with which the author delves into the dramatic nature of the text itself, proposes a dramaturgy equally critical of conventional theatre models, and revisits central elements of his own career. Along with the analysis of these aspects, this article places the farce within the context of the celebration of the Quinto Centenario del Descubrimiento, the origin of numerous plays that similarly critically revisit Spain’s colonial past. On the other hand, Morales’s proposal stands out as an example of what he calls “tiempo estrófico”, the temporality inherent to history, art, drama, philosophy, and the “saber del regreso”, that which exiles achieve after living in exile, returning to their homeland, and realizing the impossibility of return.

Keywords: José Ricardo Morales; Christopher Columbus; History; Metatheatricality; Spanish Republican Exile.



* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior* (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Con motivo de la publicación en 2009 del volumen de las obras completas correspondiente a su teatro, el exiliado republicano José Ricardo Morales (Málaga, 1915- Santiago de Chile, 2016) realizaba el balance de su labor como dramaturgo en el texto "En resumidas cuentas". Dicha labor se caracteriza allí como un teatro de vocación experimental que, desde la incertidumbre intensificada por la perspectiva que supone el destierro, se enfrenta al absurdo del mundo. Lenguaje y realidad mantienen así procesos de tensión y desdoblamiento en una serie de obras en las que la indagación metateatral acerca de "la índole del drama y del teatro" (Morales, 2009a: 41) confluye con la crítica y denuncia de los peligros que la técnica y las manipulaciones del poder suponen en el mundo contemporáneo y del porvenir, anticipación, jugando con el título de unas de sus obras, de las nubes que oscurecen nuestro futuro. Es entonces cuando, apelando a un teatro que "tenga entre sus finalidades la de hacer reflexionar al público sobre lo que pudiera suceder o sucederle" y considerando que "la auténtica vanguardia de este arte reside en el presagio de cuantas situaciones conflictivas se ciernen sobre nosotros, anunciándonos", Morales remite a su pieza *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin* (1973), titulada "La verdad histórica en dos actos", para subrayar la capacidad del teatro histórico para concretar esta voluntad de anticipación crítica:

me vienen a la memoria las ideas de uno de los personajes más lúcidos o lucidos de mi repertorio: Kleio —es decir, la Historia—, a la que le debemos estas sensatas palabras: "Los precursores llegan siempre tarde. Lo importante en este mundo no es llegar el primero sino llegar a tiempo. Y para llegar a tiempo hemos de llegar después". (Morales, 2009a: 42)

En su presentación del volumen *No son farsas* (1974), en que se incluye esta obra, Morales se había planteado críticamente el papel de la Historia en la "la difusión interesada de los hechos" y "la imagen" de las personas o los pueblos antes que su "condición real" y anunciaba el "paso de la alteración de la actualidad, de las personas y de las ideas a la tergiversación del pasado. De ahí que muestre a la Historia como una falsificadora" (Morales, 1974a: 11-12). Este paso se concretaba en esta farsa histórica sobre la invención de la guillotina, donde la Señora Kleio, "reencarnación carnalesca" de la musa de la Historia, "funciona como demiurgo que controla y desencadena la acción dramática" (García-Manso, 2012: 536), mostrando su implicación decisiva en estos procesos de falsificación: "la Historia es una puta estremecida que se entrega contenta al que ostenta el poder", exclama (Morales, 2009b: 276). Y es que Morales siempre fue muy consciente de la "conexión habida entre la narrativa y la historia" (2001: 330), de la condición imaginativa de un discurso histórico que se ofrece como totalidad verídica de los hechos (White, 2003: 107-140).

Por otra parte, en "Goethe y su teatro (La condición del dramaturgo)", texto de una conferencia de 1982, Morales señalaba que la historia no consiste "simplemente en la consideración del pasado por el pasado, puesto que implica el rescate del pasado como un presente que fue y que intentamos presentar con toda su problematicidad, en la que incluimos la nuestra" (Morales, 2012g: 453). Esta afirmación ha sido empleada por García-Manso en su destacado análisis para concluir que "el pretexto del autor para acudir a sucesos históricos en sus creaciones no puede ser otro que el de reflexionar sobre el presente a través de la analogía y la comparación con el pasado representado, como es habitual en el drama histórico" (2012: 237). No obstante, con ser cierta esta impresión, Morales está proponiendo algo que va más allá de este uso habitual mencionado. De hecho, así lo refiere en este mismo ensayo sobre Goethe cuando indica que ese pasado, al ser presentado en el presente por el drama, adquiere una forma que lo concluye, pero que, a su vez, promueve un ejercicio activo que no convierte la memoria histórica en "un mantenimiento pasivo de todo lo recordado", sino que asume "la actualización del pasado digno de memoria" y, por ello, convertido en "actuante" (Morales,

2012g: 454). De ahí la condición de tiempo estrófico que define a la historia, que es entendido, en estos términos, como “un tiempo de ida y vuelta, originado «en redondo», que posee doble sentido como consecuencia del primero que adoptó al surgir y del que le atribuimos después al retornar sobre él, a redrotiempo, en ese singular «contrasentido» que es la historia” (454), un tiempo que difiere del “tiempo lineal y neutro, meramente calculable” (455), aquel que se organiza como un *continuum* cuantitativo y medible.

Uno de los momentos más destacables en cuanto a la concreción teatral de esta interpretación estrófica de la historia es *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995), un “Desvarío dramático en tres jornadas” que, como ha sucedido lamentablemente con una parte sustancial de su teatro, nunca ha sido representada y que por ello el autor encuadró como parte de un “teatro ausente” (Morales, 2002). Se han desentrañado los principales referentes históricos referidos en esta farsa acerca del navegante genovés, las condiciones del Descubrimiento y la Conquista como parte de un teatro histórico crítico con el pasado y el presente, incidiendo en cómo esta denuncia de las manipulaciones del poder se articula en una farsa de compleja estructura metateatral con la que el autor ahonda en la propia condición dramática del texto y propone una dramaturgia igualmente crítica con los modelos del teatro convencional (Ortego Sanmartín, 1995, 2002; Godoy Gallardo, 2000). No obstante, apenas se ha prestado atención a la comprensión de la temporalidad que presiden estos dos niveles básicos de la historia y la metateatralidad: el llamado tiempo estrófico que en muchos de sus ensayos caracteriza como el propio tanto de la historia, el arte, el drama, la filosofía como del que denomina “saber del regreso”, aquel saber alcanzado por el exiliado tras vivir en el destierro. En este sentido, *Colón a toda costa o el arte de marear* se convierte en una especie de desembocadura de lo que el joven José Ricardo Morales mencionaba en su tesis doctoral de 1942 *Estilo y paleografía de los documentos chilenos (siglos XVI y XVII)* en relación con el pasado colonial de España:

Habitualmente, el estudio de la civilización iberoamericana se ha hecho concediendo preferencia al carácter étnico, es decir, a los pueblos que la originaron. Muchos de sus defectos y cualidades se atribuyen, por ello, al español, sin tener en cuenta que no fue sólo un pueblo, sino un tiempo, el que vino con los conquistadores y colonizadores a América. Y el tiempo, tanto o más que la sangre, es el que da la forma a las culturas. (Morales, 2012ñ: 1151)

En las siguientes páginas me interesa centrarme en esta obra como una propuesta que, a modo de recapitulación de su trayectoria hasta aquella fecha, enlaza, por una parte, con varias circunstancias del pasado personal y artístico de Morales, como pueden ser las conexiones con la farsa *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*, su primer estreno en plena Guerra Civil; la particular vivencia del exilio y la perspectiva enajenada que de ella deriva; la visión del mundo como absurdo y la predilección por la farsa y la metateatralidad. Por otra parte, con la adscripción de *Colón a toda costa o el arte de marear* a la serie de piezas que definió como “españoladas”, Morales concreta la crítica a un pasado colonial que configura y actúa como espejo del presente nacional y que asimismo denuncia el uso manipulador de unos discursos históricos que son sometidos *in situ* ante el espectador a un proceso de deconstrucción, un proceder que se combina con la deconstrucción de cuanto también implica el teatro como lenguaje, espectáculo e institución expuesto a falsificaciones y limitaciones en su representación de la realidad.

En este sentido, y desmintiendo el tópico de la literatura del exilio republicano como un corpus reconcentrado en la pérdida y la nostalgia y ajeno a las realidades del inmediato presente, la propuesta de Morales coincide tanto con el cuestionamiento del pasado colonial español y sus negativos efectos en el presente realizado por otros dramaturgos peninsulares y latinoamericanos, como con los planteamientos y estrategias dramáticas empleados en muchas

de estas obras revisionistas del Descubrimiento y la Conquista, que recurren a menudo a la deformación farsesca y la metateatralidad como modos para vehicular su crítica. Planteadas en estos términos, las relaciones entre el teatro y la historia postulan en *Colón a toda costa o el arte de marear* una peculiar comprensión de la temporalidad histórica y de la temporalidad de la mimesis dramática.

1. EXILIO Y ABSURDIDAD, BASES PARA OTRA MIRADA DE AMÉRICA Y ESPAÑA

Morales ha recordado que cuando inicia su exilio en Chile con apenas veintitrés años, su vocación dramática contaba con una experiencia, aunque significativa, muy reducida y que comprendía su participación en El Búho, el teatro de los estudiantes de la Federación Universitaria Escolar (FUE) de la Universidad de Valencia que tomó como modelo La Barraca lorquiana. Estos años son decisivos para un conocimiento de los fundamentos teatrales y del teatro clásico español que lo animaría a escribir sus primeras obras, tres farsas de las que solo se conserva la “bagatela para fantoques” *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*, al parecer estrenada en 1938 por El Búho (Morales, 2009b). El resto de su obra la escribirá ya en Chile, sin que, como fue frecuente en el caso de otros dramaturgos exiliados, la guerra y el exilio consiguiente se reflejaran en ella de modo explícito, sino “con una 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. (2009a: 39)

Por este camino, desde una vivencia del exilio que no es nostálgica ni referencial sino universalista, Morales procede a una cuádruple identificación de la condición del exiliado, de la condición del escritor, de la condición del propio hecho teatral y de la condición del ser humano contemporáneo en un mundo absurdo. Estas cuatro condiciones se caracterizan por estar sometidas a un proceso de enajenación y extrañamiento debido al cual “sí que puede considerarse a mi teatro como *del* exilio: en la medida en que mi situación coincidió con la que es propia del hombre actual en sus diversas enajenaciones” (1969: 44). Todo ello resulta en un teatro de la incertidumbre, que no del absurdo, pues como ha insistido reiteradamente frente a la complaciente adscripción que a veces se ha hecho de este teatro como afín (y hasta precursor) del teatro del absurdo, “mi teatro no pertenece al mundo del absurdo, sino al absurdo del mundo, un asunto muy distinto” (2012p: 1260).

El teatro de Morales, como ha propuesto el propio autor y suscrito la crítica, se puede organizar en cinco secuencias: teatro inicial, teatro contra la tecnolatría, una dramaturgia del poder (acerca de las denuncias de las dictaduras), las españoladas y el teatro mítico. En cualquier caso, estas propuestas de organización giran alrededor de las características fundamentales de esta dramaturgia que ha indicado Aznar Soler (2009) y desglosado brillantemente Madí Besalú (2018): un teatro universalista a contracorriente de la nostalgia de la dramaturgia exiliada; un teatro que percibe la realidad desde una visión doblemente extrañada; un teatro que denuncia la condición absurda del mundo; un teatro-palabra que usa esta palabra de forma subversivamente lúdica y rechaza la visión como definición de lo teatral; y un teatro que hace de la metateatralidad un aspecto fundamental de su comprensión del teatro como herramienta de denuncia y de transformación social.

No obstante esta unidad de intereses, lo cierto es que en el momento en que Morales recupera su labor dramática en los años sesenta tras un paréntesis de más de diez años alejado

del teatro, su obra mantiene sustanciales diferencias con su producción inicial y da paso a un teatro más volcado en la observación y crítica de “los problemas políticos sociales y culturales que afectan a nuestra civilización”, los de un mundo absurdo y alienante que, “construido por el hombre, ha escapado a su control y se ha convertido en la causa de su destierro actual” (Ortego Sanmartín, 2002: 31-32). Como parte de este cambio, Morales mostrará progresivamente un interés por reflexionar acerca de las posibilidades que abre la historia en un doble sentido: su utilización como otro discurso manipulador por parte del poder y la posibilidad de aplicarla en tanto que regida por su condición de tiempo estrófico. A su vez, esta reflexión se realiza en estrecha dependencia con la interpretación universalista del exilio que reevalúa su propia circunstancia de desterrado sobre todo por lo que se refiere a dos cuestiones: la remisión explícita a la España surgida tras la guerra y la reflexión acerca del regreso.

En “Teatro de y en el exilio”, uno de los textos incluidos en el volumen *Teatro* con el que se daba a conocer su obra en España en 1969, Morales, subrayaba la consciente vocación anti-nostálgica de su teatro y, de modo algo simplificador ante la diversidad del corpus teatral de los dramaturgos exiliados, marcaba distancias con los “profesionales” del destierro: “Hechos lamentación pura por lo perdido —su tierra— vueltos exclusivamente hacia el pasado, que es, también, parte de su pérdida”, con un destino “reducido a la consabida «estatua de sal» de quien mira exclusivamente hacia atrás” (1969: 41). Inmediatamente tras ello describía una comprensión del pasado que, como se verá, polemiza con la que aplicará luego en su teatro histórico:

Desde luego que la “retrovisión” la lleva siempre consigo el hombre —por ello es un ser histórico—, pero si ésta se convierte en mero pretexto para el retroceso a determinadas condiciones originarias, ya lejanas, resulta que dicha “historicidad” es, por paradoja, ahistórica, puesto que en ella se omite la condición irreversible, por irrepitable, de los acontecimientos. (1969: 41)

Morales argumentaba luego su interpretación del exilio en clave universalista; el destierro supondría una radicalización del extrañamiento, enajenación e incertidumbre del ser humano contemporáneo ante la absurdidad de un mundo que le resulta “inasible”. La función del dramaturgo ante estas circunstancias es “desempeñar el papel del tábano socrático” (44) despertando al espectador de la modorra y la complacencia gregaria para posibilitar sus potenciales capacidades de decisión y pensamiento.

Pese a que Morales había viajado a España en 1967 (ya adquirida la doble nacionalidad en 1962, cuando Chile se convierte legalmente en su segunda patria), no encontramos ninguna referencia suya a este reencuentro en este primer libro publicado en su país natal. Años después manifestaba que esta primera vuelta produjo un impacto negativo: “Lo encontré un país cerrado, un país berroqueño, duro, duro, duro y falto de espíritu, de inteligencia [...], un país atrasadísimo, un país al que no le interesaba más que el fútbol, los toros y nada más” (Ortego Sanmartín, 2002: 19). Este frustrante reencuentro motivaría que no repitiera la experiencia hasta tres años después y, luego, con otras visitas esporádicas durante la década de los setenta. Este contacto con su tierra natal es objeto de especial interés en la relevante entrevista que le hace José Monleón para el semanario *Triunfo* con ocasión de un nuevo viaje en 1973, en la que explica los efectos tras una ausencia tan prolongada: “Lope hablaba del peregrino en su patria; también yo me siento extranjero en España. Se crea una superposición emocional, porque, en definitiva, yo soy de aquí, pero el país que me ha permitido ser y vivir ha sido Chile” (Monleón, 1973: 36). La experiencia del regreso, no cabe duda, supondrá una variante en el destierro como lugar de enunciación del teatro de Morales pues lo enfrentará a una nueva vivencia del

extrañamiento que cifrará en la experimentación que implica este ser “peregrino en su patria o transeúnte forzoso”, origen de un nuevo acercamiento a temáticas de su país natal:

al apreciar mi país de lejos y conocerlo, a la par, desde dentro, inicié una modalidad dramática que califico de “españoladas”, en las que nuestras exageraciones adquieren un sentido distinto del que supone normalmente el término. Si las españoladas habitualmente significan la incomprensión del extranjero sobre quiénes o qué somos, las que propongo se basan sobre las violencias propias del repertorio ibérico, ya que consisten en inquisiciones, cuartelazos, pronunciamientos, censura, destierro, intolerancia y otros frutos selectos del país. (Morales, 1992: 27)

En efecto, en 1987 Morales publicó el volumen *Españoladas*, denominación dada a las dos obras allí recogidas, *Ardor con ardor se apaga* (1983) y *El torero por las astas* (1986), que valora como progresión de una dramaturgia presidida por el destierro (Morales, 1987). La españolada supone otra indagación en lo farsesco que, desde esta variante de la perspectiva deformadora, dialoga con la tradición esperpéntica de Valle-Inclán, pasando del espejo cóncavo al convexo, de la mirada interior a esa exterior que propicia el exilio. Morales ha caracterizado propiamente como españoladas solo a estas dos farsas de 1987, pero como se ha observado, se trata de una modalidad escénica que en parte afectaría a otro grupo de obras referidas a dictaduras militares hispanas (Doménech, 2009: 28; Ortego Sanmartín, 1999: 311-312). De cualquier modo, el dramaturgo se refería a la escritura de *Colón a toda costa o el arte de marear* unos años antes de su primera edición situándola en el grupo de las españoladas: “encontrándose todavía en el telar *Colón a toda costa o España al descubierto* — pues el descubrimiento de lo español también es pertinente hacerlo desde América —, además de *Suspiros de España*, una obra llena de «quejíos» y descomunales sufrimientos a destajo” (1992, 27). Así, aunque la pieza fue escrita de “un tirón en mayo de 1995”, Morales había empezado a pensar en su proyecto de “un Colón contestario” ya en 1991 ante los preparativos de la celebración del Quinto Centenario del mal llamado Descubrimiento (Ortego Sanmartín, 1995: 24). Finalmente, la obra variará su título y se subtitulará como “Desvarío dramático en tres jornadas” porque las utilidades de la figura histórica rebasan muy ampliamente la geografía peninsular, si bien, como ha señalado su mejor estudiosa, la mirada extrañada de la realidad española se proyecta “para poner en solfa la españolada histórica del descubrimiento y la conquista de América” (Ortego Sanmartín, 1995: 24). No en balde Morales señala que en esta modalidad aborda “tendencias ibéricas” que asimismo integran la cara más oscura del legado colonial: “los pronunciamientos militares, las censuras, los destierros, la intolerancia y todo el acreditado repertorio de la «cultura hispánica», tan generosamente transferida por el franquismo a los diversos países de nuestra lengua (Morales, 2012p: 1262).

La condición de desvarío, como se verá, se relaciona con varios aspectos del texto, pero es de interés señalar que Morales se ha referido a cómo, en sus fases iniciales, el destierro “puede caracterizarse como un desvarío, un delirio desconcertante, según el significado atribuible a «de-lirar», que equivale a «salirse de la lira» o «el surco» favorable, pensándolo en latín”, y seguidamente considera que tras el “tiempo del delirio bélico” de la Guerra Civil, “predominaron los eternos delirantes — movidos, entre otras quimeras, por sus rancios ensueños imperiales —, que arrojaron de España, según su inveterada tradición, a quienes no los compartieron” (2012b: 216). Unos rancios ensueños imperiales entre los que ocupó un lugar central el discurso de la Hispanidad articulado por el franquismo alrededor del Descubrimiento y la Conquista, nociones que ni mucho menos desaparecieron en los desvaríos de la joven democracia española. Para Morales, la efeméride de 1992 debería haberse puesto al servicio de la perspectiva que reivindicaba en 1964 con ocasión del centenario de Miguel de Unamuno:

si la distancia temporal del centenario nos permite ver mejor, esta visión favorable nos obliga, en consecuencia a puntualizar mejor qué vemos. De ahí que la ineludible exigencia de los centenarios sea esa de *las cuentas claras*. Se trata, pues, de efectuar un auténtico ajuste de cuentas con el tiempo ido [...]. Un centenario, si no actualiza el pasado, muere de necrología. (2012h: 486)

2. LA “ESPAÑOLADA” FRENTE AL PASADO COLONIAL Y EL PRESENTE DE LA NACIÓN

Otra cuestión determinante en la mirada desplegada en *Colón a toda costa o el arte de marear* es la adopción como propio del país de acogida. Cabe recordar que José Ricardo Morales se autodefinió reiteradamente como chileno por vocación y, como ya se ha indicado, obtuvo dicha nacionalidad en 1962. Por ello, en su reflexión acerca del exilio otorga una importancia crucial a este hecho, ya que a Chile le debe, “en primer término su propia vida” y así “la primera responsabilidad que atañe al desterrado” es retribuir con gratitud “a la comunidad que le amparó”, lo que abre una diferencia fundamental entre “aquellos emigrantes que ante todo trataron de «hacerse la América»” y “algunos refugiados españoles” que “sólo intentamos contribuir a que América se hiciese” (2012b: 212).

En efecto, para muchos de los exiliados republicanos de 1939 el desenlace de la Guerra Civil española supuso entrar en contacto con las sociedades y la historia de diferentes naciones americanas. La existencia de una historia, cultura y lengua aparentemente comunes permitía establecer una continuidad tan anhelada como necesaria sobre la que, sin embargo, pesaba un profundo desconocimiento, paternalismo y complejo de superioridad. En este sentido, las ideas acerca de la Conquista y las opiniones sobre sus protagonistas no quedaron exentas de estas limitaciones. Pero si bien es cierto que en gran medida pervivieron nociones claramente eurocéntricas y de fuertes dependencias colonialistas, también lo es que la llegada de los exiliados republicanos al conjunto del continente americano supuso una posibilidad para redefinir las relaciones entre España y unas antiguas colonias inmersas en aquel momento en intensos procesos de construcción de la identidad nacional. El exilio se concretó entonces también como una posibilidad para resignificar la imagen de lo español ligada a la explotación colonial. Como apunta Morales, la llegada a tierras chilenas no se planteaba como una nueva “conquista”, sino que suponía un “«descubrimiento» de signo bien distinto para estos españoles exiliados, que pasaban a ser ahora los «conquistados»”:

Así, la tierra adoptiva fue nuestra tierra adoptada, pues una nación no es sólo el lugar de nacimiento, sino también, y con mucho, el lugar en donde, al hacer, “nacemos”. [...] Y sin renuncia de ninguna especie a nuestro origen — pues más nos duele cuanto más impide —, cabe afirmar que nuestras vidas representan un episodio nuevo de la conquista de América, porque al tendernos la mano en nuestras horas amargas, América nos conquistó. (1974b: 13)

El encuentro con América, por tanto, lo fue también con una parte de la historia tradicionalmente ninguneada por la Península y abría, por ello mismo, la posibilidad de un acceso inédito al Otro, una de las funciones que Morales atribuye a la mimesis dramática en su ensayo de 1987 acerca de “El poder del intelectual”: “Desde luego que el mimo siempre imita, pero es, además, *aquel que se pone en el lugar del otro (o de «lo otro», que le es ajeno), suplantándolo e indicándonos así que el hombre es capaz de enajenarse cuerdamente para poder serlo todo*” (2012c: 249).

De este modo, se confirma la condición del tema de la Conquista como una constante que recorre el teatro español desde los inicios de la campaña colonial hasta la época contemporánea (Floeck y Fritz, 2009), cuando, muy especialmente en el contexto de la “conmemoración” del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, se plantea una revisión crítica

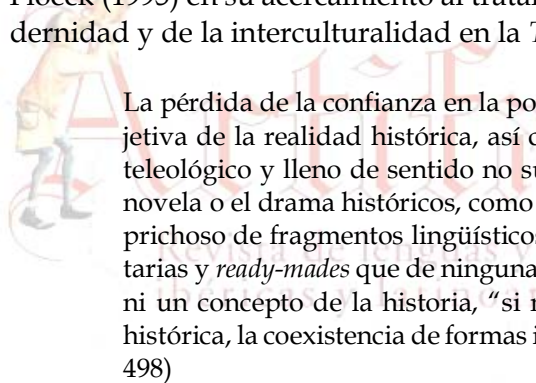
del episodio en espectáculos y obras como *Las Casas, una hoguera en el amanecer* (1986) de Jaime Salom, *Yo, maldita india* (1989) de Jerónimo López Mozo, *Hernán Cortés* (1989) de Jorge Márquez, *¡¡Tierraaa aaa laaa vista!!!* (1989) de Manuel Martínez Mediero, *Yo tengo un tío en América* (1991) de Albert Boadella o la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra (1992); una tendencia que se mantiene en el siglo XXI con, entre otras, *Primera noticia de la catástrofe* (2006) de Juan Mayorga o, directamente relacionado con nuestro tema, *La barraca de Colón* de Fernando Urdiales (2005).

Durante la dictadura franquista, autores como Ramón J. Sender, Álvaro Custodio o José María Camps (López García, 2012) desarrollaron propuestas en el exilio que cuestionaban algunos de los lugares comunes de la historiografía española y que, al abordar este primer encuentro entre españoles y americanos, realizaron una deconstrucción de la “Historia Oficial” para “re-escribirla según otros códigos y perspectivas”, evidenciando una “americanización” mediante la asunción de “la visión de los vencidos, ya que ellos mismos eran los vencidos de aquella misma España del Imperio y de la Inquisición” (Grillo, 2002: 68). Con la llegada de la democracia y en ese contexto celebratorio del “descubrimiento” que supondrían los fastos de 1992, se mantiene esta línea poscolonial desde el exilio con *Colón a toda costa, o el arte de marear*, una obra que muestra numerosas coincidencias con varias de las líneas exploradas por los dramaturgos del interior.

El interés por Cristóbal Colón como figura histórica con la que evaluar el papel histórico de España tampoco era ninguna novedad. Wilfried Floeck (2011) ha descrito su presencia desde el Romanticismo hasta la actualidad como un itinerario que parte de la idealización romántica que se consolida en el IV centenario de 1892 (como encarnación positiva del Descubrimiento y de la Conquista o como ser visionario), luego reformulada en términos místicos y hagiográficos durante el franquismo, y que concluye en la progresiva desmitificación de su figura. Este último tramo se iniciaría con el drama de Alberto Miralles *Cátarocolón*, luego reelaborado en *Colón. Versos de arte menor por un varón ilustre* (estrenado en diciembre de 1968 en el Teatro Español de Madrid, pero que no obtendría el éxito comercial hasta su reestreno en 1981), una propuesta cuyo alcance desmitificador se confirma por los problemas que tuvo con la censura franquista dada su condición de “paradigma del tratamiento heterodoxo de la gesta americana” (Santos Sánchez, 2011: 92). En efecto, la obra de Miralles constituye una crítica satírica a las motivaciones económicas del poder del Estado encarnado por los Reyes Católicos que recurre al multiperspectivismo como medio de concienciación de un espectador al que se le emplaza a elegir entre distintas versiones sobre un Colón finalmente caracterizado como un actor en el teatro del mundo cuyos directores son los reyes y el Estado (Pavis, 1995: 18; Floeck, 2011: 341). Más afín si cabe a la propuesta de José Ricardo Morales es *Retrato de gran almirante con perros* (1991) de Luis Riaza, que comparte con el Colón del dramaturgo exiliado y el de Miralles tanto su revisionismo crítico y la exposición de las distintas verdades sobre el personaje a través de la dramatización de episodios de su vida como la presencia de lo farsesco, lo esperpéntico y una dimensión metateatral. La obra de Riaza, ni publicada ni estrenada, forma parte de la reacción crítica ante los actos organizados por el Estado español para recordar la efeméride del Descubrimiento de América con ocasión del Quinto Centenario, cuya celebración quiso ser la confirmación de una nueva relación con América Latina que se sumaba al reconocimiento definitivo de la inserción y protagonismo de España en el proceso de Unión Europea, dado que esta proyección de una nueva imagen internacional implicaba, además, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla. Durante la celebración del Quinto Centenario y bajo el lema oficial “Encuentro de dos mundos”, la figura de Colón sobresalió entre el vasto programa cultural impulsado por el gobierno socialista de España, quien encargó la composición de la ópera *Cristóbal Colón* que, con música de Leonardo Balada

y libreto de Antonio Gala, fue estrenada en 1989 en el barcelonés Teatre del Liceu (Gutiérrez Meza, 2016).

En este contexto cabe situar *Colón a toda costa o el arte de marear*, una obra en la que, como sucede en algunas de las ya mencionadas, la utilización de la historia se fusiona con la reflexión metateatral. La metateatralidad de estas piezas se ha interpretado como una manera de cuestionar la validez del discurso histórico y sus modos de organización del pasado y, con ello, de las determinaciones en relación con el presente del lector/espectador (Lumière, 2020), y hasta se ha llegado a proponer la sustitución de la denominación de teatro histórico por el de metadrama sobre la Historia (Krpan, 2014). Tanto es así, que la obra de Morales se ha escogido como ejemplo paradigmático de la imposibilidad de dramatizar la Historia en el teatro español de los noventa referido al Descubrimiento y la Conquista (Diago, 1999), aunque como advierte Floeck (1995) en su acercamiento al tratamiento de la historia desde las premisas de la posmodernidad y de la interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra:



La pérdida de la confianza en la posibilidad de llevar a cabo una reconstrucción objetiva de la realidad histórica, así como en la existencia de un transcurso histórico teleológico y lleno de sentido no suponen aún una eliminación de la historia en la novela o el drama históricos, como tampoco su sustitución por un caleidoscopio caprichoso de fragmentos lingüísticos intercambiables, estructuras estéticas fragmentarias y *ready-mades* que de ninguna manera representen ya ni una visión del mundo ni un concepto de la historia, “si no es la relatividad de cualquier representación histórica, la coexistencia de formas incompatibles” (Pavis, “Hacia” 13). (Floeck, 1995: 498)

Morales, en efecto, no solo propone una crítica a las manipulaciones del discurso histórico, también postula una noción de la temporalidad que considera correspondiente tanto a la historia como a lo dramático y, por tanto, a la palabra, que es entendida por él como un lugar de tensiones que se actualiza en el diálogo, esencia genuina del drama.

Catalá-Carrasco (2014) se ha referido a tres ámbitos en los que el concepto de crisis se manifiesta en el teatro de Morales: la crítica del lenguaje, el pensamiento existencial y la actualización de la identidad española. Esta actualización correspondería a las “españoladas”, suscitadas por su conocimiento directo de la realidad del país a raíz de sus cada vez más frecuentes viajes a la España dictatorial, transicional y democrática. Por descontado, una obra como *Ardor con ardor se apaga* plantea una deconstrucción del mito al proponer un don Juan morisco que moviliza debates historiográficos como el de la noción de las tres culturas, pero su actualización también se realiza “para demostrar que la llamada identidad de España se forja en una repetitiva cadena de opresiones históricas e injusticias perpetradas en interés de aquellos que imponen su gobierno sobre los que son diferentes”, ya que, para Morales, “la historia de España no es más que la Historia de la intolerancia sucesiva, del odio y de la violencia” (Valdivia, 2014: 175). En este sentido, como señala Catalá-Carrasco cuando se detiene asimismo en *Ardor con ardor se apaga*, la crítica de Morales no se dirige solo a “la intolerancia y la humillación de la mujer a lo largo de la historia española”, sino que constituye asimismo una puesta al día de la identidad española que propone modelos alternativos para ejemplificar “la tensión entre una vieja y una nueva identidad para España, en el marco de una liberación sexual para la mujer (ley de divorcio en 1981 y ley sobre el aborto en 1985) con la vuelta a la democracia” (2014: 261).

El profundo cambio identitario al que se sometió la imagen de España en las primeras décadas democráticas y las limitaciones y renunciaciones que le acompañaron se materializaron en el auge de prácticas institucionales basadas en la política del espectáculo, una de cuyas más representativas muestras fue la agenda cultural desarrollada en 1992, *annus mirabilis* para una

nación que buscaba superar su pasado y creía alcanzados su ansiada modernidad y reconocimiento internacional. No es un detalle menor que en la reconversión democrática del franquismo como árbitro de las reglas de juego impuestas durante la Transición, el exilio republicano de 1939 quedase condenado de nuevo al silencio y al olvido que había padecido durante la dictadura militar franquista. Se había producido de este modo una doble pérdida de la que Morales dará puntual cuenta en muchos de sus textos escritos desde esa fecha: los exiliados republicanos perdieron España, pero España perdió en 1939 la riqueza cultural y la calidad intelectual del patrimonio literario y político del exilio republicano. Este alcance civil y comunitario no se había concretado en una verdadera política cultural de Estado desde 1975, desperdiciando oportunidades históricas, muy especialmente la conmemoración del Quinto Centenario del Encuentro entre España y América, pareja al despilfarro de los fastos culturales de la Exposición Universal de Sevilla o de la Barcelona olímpica. Lejos del conquistador Hernán Cortés y de los gachupines que habían ido a México para enriquecerse con la explotación del indio americano, el exilio republicano había sido decisivo para una nueva relación entre España y América, para un verdadero encuentro y no para un desencuentro o un encontronazo, como fue el de la Conquista.

Así pues, plantearse el tratamiento de la figura de Colón desde la mirada doblemente enajenada del exiliado suponía, en un primer nivel, una intervención crítica sobre los discursos con los que se estaba construyendo la identidad nacional española del presente, que con su mistificación del pasado perpetuaba mecanismos de exclusión de la otredad, se alineaba con las manipulaciones habituales del poder en las sociedades contemporáneas (técnicas, publicitarias, científicas, historiográficas...) y certificaba los retos que el teatro había de afrontar para ejercer su función disidente en un momento de crisis del ser humano y del lenguaje que eran reflejo de la absurdidad del mundo. No será casual, pues, que el acercamiento a la sociedad de su patria natal dé como resultado tanto las españoladas como la revisión de sus ideas acerca de la condición de exiliado.

En este sentido, el contexto de escritura y publicación de *Colón a toda costa o el arte de marear* coincide con la asidua presencia de Morales en España a raíz de la recuperación del legado del exilio que se intensifica a partir de los años noventa en la academia española, circunstancia que tiene su más clara manifestación en la creación del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona, fundado en 1993 por Manuel Aznar Soler, cuya labor, siguiendo los pasos de críticos anteriores como José Monleón o Ricardo Doménech, ha sido esencial en la recuperación de la obra de Morales¹. En 1995, el GEXEL celebró su Primer Congreso Internacional El exilio literario español de 1939, cuyo ponente inaugural fue el propio Morales, origen de "Desde el destierro, el saber del regreso" (Morales, 2012b), un ensayo fundamental que reevalúa los alcances de la condición de exiliado y plantea una interpretación de la temporalidad histórica que halla su plasmación dramática en *Colón a toda costa o el arte de marear*. En este sentido es pertinente recordar que durante el mismo congreso se presentaron las cuatro primeras publicaciones del GEXEL, entre ellas *Cuatro imposibles*, el número uno de la colección de teatro Winnipeg (así bautizada en recuerdo del barco mítico en que viajaron los exiliados republicanos hacia Chile), que incluía cuatro piezas de nuestro dramaturgo: *Colón a toda costa o el arte de marear* (significativamente dedicada a Manuel Aznar Soler), *La corrupción al alcance de todos*, *El oniroscopio* y *Miel de abeja*. Con ocasión de esta primera edición, Morales presentaba así la obra:

Colón a toda costa o el arte de marear representa, entre diversos asuntos, la imposibilidad experimentada por el autor para dejar perfilado al personaje, tanto por las dificultades que le ofreció con su naturaleza evasiva, como por las que le opusieron

¹ Acerca de la recepción crítica del teatro de Morales, Valdivia (2014: 115-155).

quienes trataron de explotar en beneficio propio cuantas ambigüedades e incertidumbres se encuentran en la figura del Almirante. Una de las paradojas de esta obra corresponde a que el texto se concluye y adquiere su condición definitiva a partir de la imposibilidad de resolverlo. (Morales, 1995: 47)²

Como en sus dos españoladas anteriores, Morales procede al dismantelamiento de elementos claves de esta supuesta españolidad desvelando las falacias y contradicciones de esta imagen “precisamente por la intervención del poder en su propia configuración”, abordando para ello dos elementos centrales: “la reflexión meta-teatral y la denuncia de la manipulación de la historia” (Valdivia, 2014: 100), logrando “mediante un ensamblaje asombroso [...] una pieza dramática a caballo entre el teatro revionista del pasado americano y la reflexión meta-teatral” (Madí Besalú, 2018: 443). Es necesario, entonces, atender a la circunstancia de la dualidad complementaria de estos dos elementos centrales que quedan fusionados a lo largo de este “desvarío dramático en tres jornadas”.

La obra se inicia presentando a Don Cristóbal, un célebre maestro de guiñol al que Don Giorgio, un empresario argentino, le ha encargado la composición de una obra sobre Cristóbal Colón que le permita aprovecharse de las subvenciones promovidas por la celebración del Quinto Centenario. Pero cuando Don Giorgio acude para reclamarle esa obra por la que ha anticipado un generoso adelanto económico, descubre que Don Cristóbal no la ha realizado, no por picaresca, sino porque, en su acercamiento a las fuentes históricas acerca de Colón, ha comprobado que es imposible dar con una imagen fiel y verdadera del descubridor. Así ha sucedido para empezar con un nacimiento reclamado por docenas de países y localidades, pero también con la propia lengua en que debería hablar el personaje, tal y como le demuestra a Don Giorgio mediante la escenificación de los frustrados intentos que ha realizado al respecto. El empresario se convierte así en el único espectador de este esbozo de obra que bien pudiera titularse “la primera representación de las dificultades que encontró don Cristóbal para hacer su Colón” (Morales, 2009d: 1297), cuya escena de apertura, tras la presentación de los integrantes de su compañía, es designada como “«La cuna de Colón»” (1298), a la que, tras su fracasada escenificación, habría de suceder otra en que Colón demostrase su elocuencia, pero que no es llevada a cabo porque, en un nuevo giro metateatral, se ven interrumpidos por la irrupción de las delegaciones de Carrizal de Abajo, Carrizal de Arriba y Andanzas Cortas que reclaman para sí ser el lugar de origen de Colón. En las dos siguientes jornadas, ya pasados los fastos del 92, Don Cristóbal, obsesionado con la figura histórica del Almirante, se empeña en un proyecto que evidenciará “un descubrimiento inaceptable” mediante la invención de “una obra destinada al fracaso” (1310), algo que confirmarán las escenas de esa nueva pieza que a continuación se representan bajo su dirección. La jornada segunda se centra en varios hechos referidos al primer viaje: “la escena del contrato de la marinería” (1311), la protesta de las mujeres en el muelle y la recepción de los Reyes Católicos en Barcelona al regreso de las Indias. Por su parte, la jornada tercera expondrá variantes sobre el regreso de los dos viajes posteriores, destacando, durante un nuevo encuentro con los reyes, los enfrentamientos de Colón con Francisco Bobadilla y Américo Vespucio, así como la disputa por el lugar de su sepultura, esta última la “escena final” encargada como “ejercicio” por Don Cristóbal a los miembros de su compañía (que la interpretan de manera “muy monótona”, “con muy poca fe” y “con escaso entusiasmo”, 1334) para que deshagan la obra, ya que, como afirma El Bachiller ante

² Con motivo de la edición chilena ampliaba algo más estos juicios: “*Colón a toda costa o el arte de marear*, además de la desmitificación del personaje del Almirante, intenta el cuestionamiento de quienes con rapacidad y chovinismo ilimitados pretendieron adueñarse de la figura evasiva del que debió navegar en tantos mares adversos. No obstante, aunque la obra surgió en función de estos asuntos —en dramática función—, el motivo capital que la define consiste en que la pieza se hizo a consecuencia de la imposibilidad de hacerla. [...] los intentos frustrados de resolver los problemas que suscita el Almirante constituyeron al fin la obra propiamente tal” (Morales, 2000: 31-32).

las dudas de Laurencia, se puede deshacer incluso lo que no está hecho, pues “el teatro no es más que eso: hacer como que se hace y deshacer lo que se ha hecho. Ficción pura” (1333). Por ello, ante la búsqueda infructuosa de “alguien tan evasivo” como el Almirante, se asume que “no haremos la obra que lo represente, ni le daremos solución a un tema que no existe”, y así “la única solución de una obra tan deshecha como ésta consiste en disolverla, y no en tratar de resolverla” (1335).

La estructura de los planos metateatrales con los que Morales construye su propuesta se presentan *in crescendo*, un juego farsesco y crítico con las imposturas coloniales que nos lleva del pasado al presente, y viceversa, y en el que, de modo simultáneo, los propios elementos que configuran el drama serán cuestionados ante el espectador. La mirada exterior desde América se revela entonces como fundamental y nos emplaza a la condición absurda del mundo, condición a la que contribuyen de modo esencial el lenguaje como instancia sometida a la falsificación por el poder, sea a través de los mitos, la publicidad, los medios de comunicación, la tradición literaria o los discursos históricos. En este sentido, el interés de Morales coincide con el diagnóstico crítico de la historiografía acerca del Descubrimiento y la Conquista por lo que se refiere a su contribución a la absurdidad del mundo³.

3. HISTORIA Y METATEATRALIDAD

Ortego Sanmartín ha pormenorizado los valores de la metateatralidad de la obra (1995: 28-30), subrayando cómo el espectador asiste a cuanto constituye la creación de una pieza teatral mediante un texto “autorreflexivo” que establece “una pequeña poética teatral” (1995: 29). En este nivel, la farsa expone dos modos contrapuestos de entender el teatro que abarcan desde el proceso creativo que afecta al ideario del dramaturgo, al oficio de los actores y al público hasta los intereses económicos de quienes lo entienden solo como negocio. Así, si en la jornada primera Don Giorgio declara “Recuerde que el teatro es ante todo un espectáculo”, Don Cristóbal replica con una definición frecuente en las reflexiones de Morales:

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 ser 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. (2009d: 1302)

Estructuralmente, dicho enfrentamiento hallará eco en la jornada tercera cuando Don Cristóbal enumere los asuntos que, “como buen empresario que usted es”, Don Giorgio preferiría que se representasen para obtener “el éxito debido, lucrándose con mis invenciones”, tales como un “baile caribeño” o “una escena patética” (1329). Asistimos así a la deconstrucción de un modelo mediante la exhibición de la poética teatral alternativa con la que Morales construye el desvarío del que ha sido incapaz Don Cristóbal, “pues al concluir la obra nos ha mostrado lo que le interesaba: el propio proceso de búsqueda dramática y el carácter inaprensible del personaje” (Ortego Sanmartín 2002: 62), conclusión trasladable a la crítica histórica.

“Solemos referirnos al mundo «desde las palabras» — e incluso lo producimos con ellas” (Morales, 2012l: 843), afirmaba el escritor en 1984 en su reflexión sobre la noción de estilo. Desde la concepción de Morales de la realidad como texto (origen de su interés por la etimología y de la explotación de cuantos juegos de palabras permite el lenguaje), *Colón a toda costa*

³ La tesis central de Edmundo O’Gorman en *La invención de América* (1951), uno de los hitos de este revisionismo, recurre explícitamente a la noción de absurdo como definición última de este proceso de invención, pues afirmaba que la idea asentada en la historiografía “de que América había sido descubierta [...] llevada a sus consecuencias lógicas, [...] se reducía al absurdo” (1995: 10).

o el arte de marear es el reverso farsesco de esta perspectiva en un mundo en el que “La avasalladora usualidad, indicio de nuestro tiempo, la prisa que lo caracteriza y el generalizado empleo técnico de *lenguajes sin idioma* o particularidad propia –*idios*–, impiden apreciar, cada vez más, qué revelan de sí mismas las palabras» (843). El teatro de Morales es una impugnación del realismo de raigambre positivista como visión hegemónica del mundo en tanto que totalidad cognoscible. Así lo subraya en *Arquitectónica (Sobre la idea y el sentido de la arquitectura)* cuando indica que si partimos del hecho de que “en el término «realidad» se encubre una falacia, si al emplearlo queremos significar aquello que existe frente a un sujeto y con independencia del mismo”, si partimos de que “*la realidad es un orden de cosas*, establecido mediante determinado modo de ver y pensar [...], una abstracción producida, imaginada por el hombre”, el arte o el pensamiento que como medio de comprensión del mundo se basan en proponer otro “puramente reflejo, con carácter sustitutivo o duplicativo del que nos rodea”, en verdad, parten de un error, “pues «comprender» equivale a «abarcar», cosa distinta de lo que es «reproducir» o «imitar»” (2012i: 566-567). En consecuencia, al modo borgiano de un Pierre Menard, Morales señala la insuficiencia de esta opción en apariencia omnicomprendiva:

un extendido centón que se destine a representar con circunstanciada minucia y en todos sus aspectos el mundo real, se hace en sí mismo incomprensible, por inabarcable. Resulta a la par descomunal y mínimo, y termina atomizado, deshecho por su interés plural. Entendido de tal manera, lo real es el disolvente por excelencia. (2012i: 567)

A la zaga del positivismo, también la historia “acumulativa o detallística” se entregó a “esta real disolución” y quedó convertida en “una pre-historia menesterosa” (567). Esta es, en primer término, la imposibilidad que ridiculiza un Don Cristóbal “que funciona constantemente como proyección del propio autor” (Ortego Sanmartín, 1995: 29), ya que la pretensión de querer representar cada uno de los aspectos sobre Colón recogidos en todo tipo de documentos y emitidos por sucesivos historiadores (contradictorios, además, entre sí), la pretensión de realidad como totalidad, acaba manifestándose, en efecto, como una disolución. Porque la obra dramatiza ese intento de buscar en la historia la información que permita recrear el personaje mediante la reconstrucción de episodios de su vida. La amplia consulta de fuentes históricas y de estudios colombinos que evidencia el texto se halla en la base de la conclusión a la que llega Don Cristóbal, “pues ocurre que no hay sólo un Colón, sino docenas, así que no pude decidirme por alguno de ellos para escribir la obra” (Morales, 2009d: 1297). La representación ante Don Giorgio de “la escena de las cunas”, que concluye en “*un coro demencial*” (1300) y babélico de llantos infantiles, demuestra que esa representación de la historia resulta inviable teatralmente: “El asunto está claro. Como la historia dice que Colón nació en lugares muy diversos, mi obra se atiene a la situación real, representándola con absoluta veracidad” (1300). Aquello que ha favorecido este tipo de historia es proveer de argumentos a la manipulación comercial de la figura de Colón que acto seguido se muestra con el esperpéntico desfile de delegaciones que, como resultado de la campaña publicitaria de Don Giorgio, acuden para reclamar para sí el lugar de nacimiento del Almirante: “hasta los villorrios más pequeños desean un Colón que los rescate del anonimato. Y cuando no lo tienen, se lo inventan” (1307). Se trata, en suma, de denunciar qué se esconde tras estas pretensiones de apropiación de la figura de Colón, intereses espurios que Filomela, en contrapunto con la anterior afirmación de Don Cristóbal sobre la polémica del natalicio, explicita en el tramo final: “Ahora debemos tratar el tema de las sepulturas, aunque la situación sea idéntica, pues dada la considerable fama de que disfruta el Almirante, el mundo entero quiere, a toda costa, tener un Colón. De modo que cuando no encuentran sus restos, los fabrican” (1331).

En este punto alcanza toda su dimensión que el intento de escribir un drama sobre Colón quede cifrado en el desarrollo grotesco del tópico barroco de la cuna a la sepultura. La filiación barroca no es solo fenoménica, sino que afecta al modo y técnicas de representación, a las claves estructurales con las que se construye este desvarío. La tercera edición de *Colón a toda costa o el arte de marear* forma parte de una compilación de varias piezas bajo el título de *Teatro ausente*, definidas por el autor con el denominador común de “Un teatro de la incertidumbre” (Morales, 2002). En esta presentación, declara que dicha incertidumbre se manifiesta en distintos niveles, entre ellos los de la estructura dramática y la irresolución del tema, resultado de un apartamiento consciente de “la consabida estructura aristotélica del drama” (exposición, nudo y desenlace de un tema), por lo que “muchas de mis piezas carecen de solución” (2002: 74), caso de *El embustero en su enredo*, la trilogía de *La vida imposible* y la que ahora nos ocupa. Por tanto, Morales reclama para sí aquello que defiende en el excepcional ensayo sobre *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz (al que significativamente define como “el poema de la incertidumbre”): una interpretación que no parta del clasicismo aristotélico y que extemporáneamente entienda la obra “como un todo compuesto de partes, cuyas partes sean todas necesarias” (2012a: 119). Por el contrario, como señala en este caso y reitera en diferentes ensayos sobre Cervantes, Velázquez o Ferrater Mora, la organización de la obra debe entenderse musicalmente, al modo de las fugas o temas con variaciones de los músicos barrocos. Así es subrayado en varios momentos por Filomela, interlocutora cómplice del titiritero Don Cristóbal/Morales. Como anticipa su nombre, es ella quien, poseedora de un “oído absoluto” (2009d: 1299), ilustra a la insensibilidad estética de Don Giorgio y, valleinclanariamente, apela a la inteligencia de un espectador capaz de superar las españoladas taurinas y futboleras para tomar conciencia de los mecanismos que organizan la representación y suscitar la reflexión crítica que promueve el drama:

FILOMELA: (*Riéndose.*) Tiene gracia. Ahora dialogan en forma de fuga.

DON GIORGIO: ¿Qué es eso?

FILOMELA: Música.

DON GIORGIO: ¿Otra vez? Aquí se trata de teatro.

FILOMELA: Por supuesto. Pero la obra dramática, en cuanto ordena frases, disponiéndolas en series temporales, adquiere cierta condición de música. Hace un momento las réplicas se organizaron como una fuga.

DON GIORGIO: ¿Qué significa eso? [...] [D]e seguir así, la fuga será de tantas voces como espectadores haya en el teatro.

FILOMELA: No sea derrotista, ni menosprecie al público del que usted vive. Al menos acepte que los espectadores también piensan, pues no van al teatro tan sólo a emocionarse, como si fuesen al fútbol o a los toros. (2009d: 1305)

La estructura deshecha del “desvarío” se sustenta en esta querencia barroca, pues su unidad se organiza alrededor de un sistema de duplicaciones, correspondencias, semejanzas, ecos, variaciones de elementos similares que son detallados por Ortego Sanmartín (1995: 26). Esta condición barroca adquiere aquí pleno sentido como asunción de la propia comprensión que tiene del mundo Morales, cuyo valor se hallaría muy próximo a lo que precisa a partir de sor Juana y otras personalidades barrocas: “En el Barroco las apariencias no engañan. Como el mundo real, según pensaban entonces, está constituido por infinitas apariencias, representarlo mediante ellas significa tener en cuenta su consistencia..., que es ninguna” (Morales, 2012a: 139). La comprensión estrófica de versión y reversión con la que define asimismo su comprensión de la historia, por otra parte, es la misma que estructura el componente metateatral que interesa a Morales y que con suma inteligencia él ha desbrozado en sus análisis de

Cervantes, Giorgione, la arquitectura barroca, sor Juana, Velázquez o, de manera especial, Cervantes. Es iluminador cómo reúne cada uno de estos valores en “El Quijote, un libro ante sí mismo” cuando señala la verdad que se halla tras estas apariencias:

De modo que la concepción adjetiva del mundo, así como la fenoménica, ambas acreditadas por entonces, dan fe sobrada del predominio de lo aparente sobre lo consistente, o aun, si se prefiere, es dable suponer que el mundo consiste en la fugacidad de su apariencia. Por ello, la versión y reversión continuas de cada situación o de cada entidad constituyen una posible –cuanto imposible– norma: la de ir contra ella misma en toda la extensión del texto. (2012j: 750)

Desde estas premisas se entiende la predilección que Morales ha manifestado por múltiples modalidades de la farsa, de la que ha destacado el valor esencial desde sus orígenes de constituir “una reversión transgresiva” que es alcanzada mediante procedimientos estructurales perfectamente aplicables a su propia escritura: “la farsa convierte al diálogo en una multiplicidad de *logos*, a tal extremo enmarañada que inclusive, como sucede en *Pathelin*, mezcla distintos dialectos y lenguajes, llevándolos hasta el límite de la incoherencia y del absurdo”, lo cual genera que “la «alteridad» de la farsa sea mucho más aguda y variada, manifestándose, sobre todo, en función de «altercados» incongruentes, pues frente al orden sagrado la farsa pone en evidencia todo el desbarajuste de la vida, con sus inconsecuencias incluidas” (2012f: 380-381). De ahí que, paradójicamente, como explicaba en 2005 en “Un teatro de la globalización”:

un tiempo tan irracional como el nuestro, en vez de estar representado en la tragedia, se merece el quedar expresado, como hago, en la gratuidad y sinsentidos de la farsa. Aunque esto no puede ser más trágico. Tanto es así, que el llamado teatro del absurdo, en el que algunos situaron como un precedente mi teatro de los años cuarenta, responde a la insensatez del mundo con la incluida en la obra, porque el mundo es el absurdo y no el texto que lo delata. (2012k: 820)

No en vano, la obra se inicia con un diálogo que plantea la condición ficticia de los personajes ya desde su representación lingüística, al referirse a la eliminación por parte del Vaticano de los nombres de Cristóbal, Filomela y Jorge de las páginas del santoral católico, supresión que conlleva la “desaparición del mapa teológico” (2009d: 1296) de los personajes de Don Cristóbal, Filomela y Don Giorgio, además del recreado Colón. Un mapa que se superpone al del entramado nacional de la España de los Reyes Católicos que había justificado su expansión colonial como una misión evangelizadora que, en realidad, se sustentaba en la explotación económica de los pueblos y recursos naturales del continente americano. “Acabo de saber que Colón ya no existe, como le ocurre al que habla” (1295), le dice Don Cristóbal a un perplejo Don Giorgio, hecho que cuestiona de raíz el propósito tanto del encargo teatral encomendado como de la argumentación providencialista del Descubrimiento y la Conquista. Las palabras de Don Cristóbal, que visibilizan cómo los discursos teatrales han coadyuvado a la consolidación de este lenguaje manipulador del poder, son elocuentes de esta doble dimensión:

Señor mío, un lado del problema se encuentra en que Cristóbal o Cristóforo, «el portador de Cristo» al Nuevo Continente, como algunos quisieron –Caudel entre distintos dramaturgos–, al quedar suprimido el nombre de Cristóforo no es portador de nada, de modo que esas obras carecen de sentido, especialmente porque las creencias en que se basaban lo hicieron desaparecer. (1297)

En la misma línea están otras declaraciones, como la súplica de Don Giorgio para que el personaje de Colón “hable en cristiano” (1304), en contradicción a lo que objetivan los documentos históricos acerca de un Colón que debía expresarse con un lenguaje similar al papia-mento y que, en consecuencia, veía y aprehendía el mundo de modo igualmente caótico y confuso.

Este debate se produce en una sucesión de escenas en las que destaca otro elemento de cohesión: la presencia panóptica y grotesca de los Reyes Católicos, representación de estas manipulaciones del poder que construye a conveniencia los discursos que lo legitiman. Así, como apuntan las distintas acotaciones que abren las tres jornadas, en el escenario se mantiene de principio a fin la presencia los “*dos gigantones – una reina y un rey –*” (1287) de la jornada primera, los únicos elementos que en la segunda “*subsisten*” (1309) de entre la multitud de enseres que ocupaban “*el gran cobertizo*” que sirve de sede a la compañía teatral de don Cristóbal y que, en “*la escena vacía*” de la tercera jornada, “*cambian de lugar, para hablar entre sí con voz grave y rotunda, tan excesiva como el tamaño de ambas figuras*” (1326). Esta última indicación precede a la escena en que Colón aparece “despojado de sus galas de almirante, pues viene vestido de monje, con sayal pardo y cilicio de esparto”, una estrategia para intentar conseguir la clemencia de los monarcas que Fernando considera: “Teatro y nada más. El almirante se nos disfraza de continuo por no asumir sus responsabilidades. Ahora simula ser un santo, en espera de que le perdonemos sus muchos errores” (1326), un ardid que la reflexión del rey amplía metateatralmente fusionando una vez más los referentes históricos y teatrales:

Aunque posiblemente el disfraz de Colón se debe a otro intento frustrado de ese titiritero sabihondo, también llamado Don Cristóbal, para encontrar al personaje. Pues pese a que en su obra parece haberse doctorado en Heidelberg o en Salamanca –según le objetará la crítica–, se nota que no da pie con bola. Por eso nos convirtió en gigantones, dotándonos de la palabra, tal como hicieron los trágicos antiguos con los dioses que desde sus alturas les resolvían los conflictos. Sin embargo, ¿quién puede aceptar que los gigantes de las fiestas hablen, como hacemos ahora? Seguramente nadie. Ni siquiera nosotros. Si Don Cristóbal espera que al concedernos la palabra le brindaremos la solución de sus problemas, está rotundamente equivocado. En tanto no la encuentre él mismo, no se la vamos a facilitar nosotros, ya que formamos parte de sus invenciones. (1326-1327)

Los disfraces del Colón teatral se equiparan con la imagen ambigua, contradictoria y escurridiza que ha emergido una vez el mito se ha contrastado con una historia que no solo cuestiona la leyenda que acompaña sus presuntas gestas, sino que también ha multiplicado las imágenes falsas y manipuladas a conveniencia en un desvarío colectivo del que las conmemoraciones del Quinto Centenario son aquí su última manifestación. En la siguiente escena aparece “El Cabezudo” que actúa como Colón y que mantiene un diálogo que despeja cualquier duda acerca de la visión de la Conquista promovida por la obra cuando Don Fernando ordena: “Quitaos ese sayal de franciscano, que no le sienta demasiado bien a un buscador de oro. ¿Dónde están los metales preciosos que siempre prometíais? ¿Y aquel tratado con el Gran Kan, tan favorable para España? Reconoced no haber logrado nada de cuanto pretendíais” (1328)⁴. De hecho, el juego de identificaciones se remacha con un nuevo giro metateatral cuando El Cabezudo “*Se quita la gran cabeza que le cubría y aparece como DON CRISTÓBAL*”, quien sentencia: “Reconozco que buscaba a Colón y no lo encuentro. Eso es todo” (1328). El

⁴ Ya en 1942, consideraba “la lucha por expandir la creencia católica” como el “pretexto que los monarcas españoles asignaron a sus conquistas” (Morales, 2012n: 1138).

objetivo de lograr una obra destinada al fracaso es así la mejor expresión del objetivo paradójicamente asignado a Don Cristóbal cuando se le encarga componer una obra sobre Colón, pues como dice el rey Fernando: “precisamente al no encontrarlo, esa frustración vuestra os hace coincidir plenamente con él, pues nunca encontró nada y fracasó constantemente” (1328).

A continuación de estas escenas entre los reyes y Colón/Don Cristóbal, la representación continúa con la aparición de Don Giorgio para subrayar su condición de antagonista del titiritero, este como representante de una poética teatral que no se pliega a los intereses economicistas y complacientes del teatro promovido por el empresario. Siempre teniendo en cuenta que es otro personaje más sin libertad porque, como le recuerda Don Cristóbal, “no pasa de ser una figura subordinada a cuanto se me ocurra” (1330), Don Giorgio, además, asume los papeles, primero, de Francisco Bobadilla y, luego, de Américo Vespucio. Con esta segunda identificación, logra aquello que Don Cristóbal no ha conseguido: el “triunfo” del tipo de teatro complaciente que defiende y del modelo de sociedad que legitima, un éxito que el estafador titiritero, deformando la teológica sentencia bíblica del Eclesiastés, celebra irónicamente desde su conocimiento precursor del futuro:

llegaron a la perfecta identificación del uno con el otro. Le felicito, Don Giorgio, pues encontró al personaje que le correspondía. También le doy mis parabienes a Don Américo Vespucio, porque tiene en Don Giorgio a su representante más idóneo. Falsedad de falsedades y todo falsedad, ya que muchos sospechan que Vespucio nunca estuvo en el nuevo continente que nombró. Sea como fuere, señor Vespucio, debo reconocer sus méritos: usted es el precursor de un mundo sucedáneo y virtual, lleno de falsificaciones, que invadirá el futuro. (1330-1331)

En su estudio de la escritura como práctica histórica, Michel de Certeau parte del comentario de la alegoría dibujada en el siglo XVI por Jan Van der Straet en 1619 acerca del descubridor Américo Vespucio; en ella observa que la conquista del Nuevo Mundo se concreta como acto de escritura:

una colonización del cuerpo por el discurso del poder, la escritura conquistadora que va a utilizar al Nuevo Mundo como una página en blanco (salvaje) donde escribirá el querer occidental. Esta escritura transforma el espacio del otro en un campo de expansión para un sistema de producción. Partiendo de una ruptura entre un sujeto y el objeto de su operación, entre *un querer escribir* y *un cuerpo escrito* (o por escribir), la escritura fabrica la historia occidental. (De Certeau, 2006: 11-12)

En la farsa de Morales se muestran los procesos acumulativos de esta escritura que continúa manifestándose en el presente. Así, la figura de Vespucio, como aclarará la lúcida Filomela, es también demostración de las falsificaciones a las que se ve sometida una historia manipulada por la tecnolatría de los medios de comunicación, tantas veces denunciada en el teatro de Morales: “el nombre de América, en mi opinión, no es más que un mal producto de la publicidad. Así se hace la historia: los que llevan consigo más ruido que nueces están considerados siempre como los mejores, ateniéndose sólo a lo que dice la prensa o exhibe la televisión” (Morales, 2009d: 1331).

Frente a esta historia falsificada cuyos mecanismos se descubren ante el espectador, previamente se ha producido la impugnación de las mitificaciones del Descubrimiento y la Conquista. De modo destacado y ocupando el centro de la obra (la jornada segunda es la que acumula el mayor número de alusiones históricas acerca de la explotación colonial y los subterfugios religiosos), en su diálogo con Alondra el personaje de El Chispa, quien llega “del

otro lado. Caminando de espaldas arribé a los orígenes. Vengo del paraíso” (Morales, 2009d: 1318), denuncia mediante un juego de espejos cuál ha sido el verdadero descubrimiento:

EL CHISPA: Andaban sin cubrirse para no encubrir nada. Eran la inocencia en persona. [...] Realmente en ellos no descubrimos nada. [...] Más bien creo que fueron ellos quienes nos descubrieron. [...] Nos desnudaron, poniéndonos ante nosotros mismos. Incluso nos avergonzaron al comprobar qué fácilmente les engañábamos. Hasta llegamos a cambiarles espejos por su oro...

ALONDRA: ¿No sabes que un espejo, en ocasiones, puede valer todo el oro del mundo?

EL CHISPA: Tal vez sea cierto, porque, al fin, ellos se convirtieron en el espejo en que todos nos mirábamos. Era el espejo de nuestras intenciones, y aún, si no pareciera redundante, era el espejo de la especulación. (1318-1319)

La posterior imagen grotesca de las “seis cabezas” que encarnan a “los primeros caciques arribados a España” que “pronto se adueñarán de las aldeas y los ayuntamientos del país para gobernar desde ellos el país entero” (1321), en fin, suma otra variación más de los caminos de ida y vuelta de la colonización. De este modo, la pertinente conclusión de Ortego Sanmartín de que “todos los comentarios sobre la misión evangelizadora se hacen de pasada o se insertan en un contexto en que quedan desvalorizados” (2002: 62) acaba por afectar al conjunto de niveles de sentido que promueve la obra en relación con la Conquista.

El tiempo de las superpuestas ficciones teatrales permite concretar la pulsión en el presente de estas dimensiones críticas, una temporalidad metateatral en la que el pasado recreado en la ficción se ve asaltado por acontecimientos del futuro, choque de tiempos que reverbera en el presente del espectador que asiste a la hipotética representación como crítica de nuestra actualidad. Godoy Gallardo llama “tiempo fracturado” a la “permanente oscilación entre pasado, presente y futuro” por la que “existe un presente en el que se está construyendo el texto dramático que se problematiza” (2000: 22). En efecto, en este sentido funcionan las alusiones al tripulante-turista que viaja en avión; la cita de los versos del soneto de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández (“me voy pero me quedo”); la referencia a las Olimpiadas de 1992 solapadas con la recepción de 1493, que constata las políticas de un Estado en que pervive el grotesco poder monárquico y acaso una irónica alusión al joven José Ricardo nadador en la Olimpiada Popular de Barcelona 1936, la réplica antifascista a los Juegos Olímpicos de Berlín 1936 organizados por la Alemania nazi, donde le sorprendió el golpe de Estado fascista; o, entre otras, la alusión al monumento barcelonés a Colón cuyo índice apunta sarcásticamente en la dirección equivocada, siendo la mejor definición de un personaje desnortado que nunca fue consciente de adónde había realmente llegado.

Pero el movimiento estrófico también es aplicable a la condición metateatral que propone la obra en su diálogo con propuestas anteriores del propio Morales. El Don Cristóbal de *Colón a toda costa o el arte de marear* es definido por el empresario teatral Don Giorgio como “el maestro de guiñol más apreciado en la Península e islas adyacentes” (Morales, 2009d: 1291), y él mismo ha evocado en su diálogo con Filomela el pasado en común de “nuestro gentil teatro de marionetas” (1290). Es factible, en este sentido, que *Colón a toda costa o el arte de marear* sea también un regreso a los orígenes como escritor teatral del autor, a aquella *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante* escrita en plena Guerra Civil y afortunadamente recuperada. Una “bagatela para fantoches” en la que los muñecos, ante la irrupción del titiritero que los mueve — “Sois muñecos, nada más, ¿Quién os maneja, sino yo? ¿Y vuestra voz, no es la mía?” (Morales, 2009b: 58) —, se rebelan reivindicando por boca del muñeco Don Cristóbal, presentador y narrador de la historia representada, que “Nuestras pasiones son nuestras y, en

estas escenas, hablamos y nos movemos por nuestras pasiones” (58). Es él quien tras ello intenta reconducir la farsa interpelando a los espectadores: “Público amable. Por causas ajenas a la voluntad de la empresa, se ha producido inopinadamente, en la farsa que representamos, el conflicto de la realidad exterior con la realidad inventada del arte” (60). El conflicto en términos pirandellianos es claramente expresado por Doña Caracolines: “¿No comprendes que hemos rebasado la farsa? Tú, convenciendo al titiritero que nos negaba; yo, rebelándome contra el autor que nos limita” (63). Conflicto revertido en la farsa de 1995 cuando un nuevo Don Cristóbal lo reformula al aseverar: “Tal como les ocurre a cuantos dramaturgos haya, yo soy sólo un autor en busca de sus personajes” para acabar constatando que “Ése es mi drama. Y éste es el drama de mi drama: el de mi búsqueda infructuosa del más esquivo de los seres, Don Cristóbal Colón” (1330).

Es posible observar otro movimiento estrófico en el final de ambas obras. La *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante* concluye con el abrazo pasional de Doña Caracolines a Don Cristóbal y su exclamación final “¡Soy todos los oleajes!” (2009b: 63). *Colón a toda costa o el arte de marear* concluye con la propuesta de El Bachiller de disolver “con el agua” una “obra tan deshecha” que es imposible de resolver (2009d: 1335). Pero para evitar el “mareo de la concurrencia” en “una obra oceánica” como esta, decide recurrir, en vez de a analgésicos, a un nuevo oleaje, el de la “especialista” Alondra, la misma que, “saludando sin tregua”, ya había cerrado la primera jornada como “gentil representante de la Sociedad de Aplausos Mutuos” (1308) y que, ahora, vuelve a aparecer para acabar “por sumergir definitivamente a la obra bajo un oleaje de saludos” al que se suman el conjunto del reparto antes de la caída definitiva del telón. Coincido con Ahumada Peña en su interpretación del final de la bagatela, en gran medida aplicable al desvarío de 1995: “La acotación final indica que las luces del escenario se apagan de súbito, pero en medio de esa oscuridad que asalta al espectador, se erige la conciencia del teatro como construcción, la certeza descarnada del artificio y la invitación a la complicidad para desacralizar los supuestos del realismo literario” (2000: web).

Colón a toda costa o el arte de marear, en su movimiento estrófico efectuado desde el saber del regreso que trae consigo quien ha vivido más de medio siglo en el exilio, radicaliza la lección sobre el teatro y la realidad del joven Morales de 1938.

4. EL SABER DEL REGRESO

Junto al uso de los referentes históricos y la metateatralidad que se ha esbozado, *Colón a toda costa o el arte de marear* es ejemplo de la interpretación de la historia que Morales ha explicado en varios lugares en referencia a lo trágico, la escritura y, significativamente, en la reflexión acerca de la pertenencia al nuevo país de acogida y la (im)posibilidad del retorno recogida en “Desde el destierro: el saber del regreso”, texto leído pocos meses después de la escritura de su “desvarío” como ponencia inaugural del ya mencionado congreso acerca del exilio celebrado en 1995.

Alguien como Morales, quien ya en *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura* (1966 y 1969) (Morales, 2012i) realizaba un recorrido muy crítico sobre las premisas que han regido concepciones de la historia de orden aristotélico, positivista o teleológico con la pretensión de dominar el mundo mediante explicaciones causales que le dieran sentido, no podía menos que exponer una comprensión diferente, pensante y activa de la historia. La historia, en tanto que “significa un conocimiento del tiempo en retrovisión, con la que logra entender e interpretar el sentido de los acontecimientos a partir de sus orígenes”, evidencia una “dirección de su temporalidad [...] ambigua”, a contracorriente, como la de los peces que remontan “el curso fluvial en donde se halla el lugar de partida en que nacieron” (2012b: 212). De ahí la necesidad de una conceptualización distinta:

Por ello, en distintas ocasiones aparté la idea del tiempo histórico de las configuraciones habituales que le atribuyen —la lineal, la circular y la ondulada o sinuosa—, proponiéndolo, más bien, como un tiempo en giro, «estrófico», según «el retorno» efectuado por la historia al *volver sobre* los acontecimientos, apreciándolos como una totalidad de índole teórica⁵. (2012b: 212)

El tiempo estrófico, precisaba en 1992, parte de una “analogía con la escritura arcaica que los griegos llamaron en *boustrophedón*, hecha también en viceversa, ya que semejaba el surco abierto por los bueyes al arar la tierra en direcciones opuestas, de ida y regreso” (2012d: 326). Esta imagen, como destacó al ponderar la labor de los exiliados en Chile, vincula la escritura con la diseminación que supuso la diáspora republicana, su sembrar en otros surcos (2012q: 1265-1282), y es convenientemente sometida a la perspectiva farsesca por el personaje de El Chispa, quien siempre camina de espaldas. Así, cuando El Bachiller aduce que “No se puede volver sin haber ido”, replica:

Según. Camine como yo, dando la espalda al mundo (*lo hace*), y siempre se encontrará de vuelta, aun sin haber salido. (*Breve pausa.*) Tengo que confesarle algo muy especial. Ahora preparo un nuevo lenguaje que vaya, como mi marcha, en dos sentidos: hacia adelante y hacia atrás. Un cangrejo ermitaño me reveló el procedimiento, comunicándome una frase de ida y vuelta. Dice así: “Dábale arroz a la zorra el abad.” Repítala en sentido contrario. (2009d: 1312-1313)

El dramaturgo ha planteado reiterados paralelismos entre el destierro y la tragedia clásica, entre ellos, como explica en un ensayo de 2006 sobre Vicente Llorens en que prolonga estas reflexiones de 1995, la semejanza de “la dificultad del paso hacia otros mundos, e incluso la del regreso desde ellos” y el rasgo común de una enajenación experimentada de tres modos sustanciales: como destierro, entendido como pérdida forzosa del origen; como demencia, por la pérdida de estabilidad del infirme (sin tierra), y como muerte, que niega por completo el ser de uno y le hace quedar “a merced de los demás, dependiente de la memoria o el olvido ajenos” (Morales: 2012r: 1290). Estos modos de enajenación provocan que “el desterrado viva en dos planos a la par, y ambos contradictorios”, un entorno nuevo y cercano, pero ajeno, y otro lejano y ausente, pero inmediato en la añoranza, situación que puede “convertir al desterrado en alguien que tiene dos tierras... para no tener ninguna” (2012b: 218). Es entonces, en el momento en que se hace factible el retorno, cuando el exiliado trae consigo un particular saber fruto de estas enajenaciones, un “pensar de otra manera” que hace presente ante su comunidad natal. Por ello a la idea de progreso se contraponen la del regreso, que “no es, en manera alguna, «reaccionaria», tal como suele decirse, sino reactiva y aun reactivadora”, pues origina “una nueva actividad en cuanto permanecía oculto, solapado y de riguroso incógnito” (2012b: 211). En esta dirección se entiende mejor lo que plantea el personaje de El Chispa: “Soy un retrógrado, como se puede comprobar, y a mucha honra. Yo retrocedo constantemente para llegar a entender el origen de todo, [...] los conocimientos más profundos intentan descubrir las causas de cuanto haya. Y a eso nunca se llega sin efectuar determinado retroceso” (2009d: 1317).

Este “saber del regreso” procede de modo idéntico al de la temporalidad estrófica que define asimismo a la tragedia o a la historia, pues todas están basadas en el retorno. Con ello,

⁵ Las disposiciones estróficas del pensamiento son un tema constante en la obra de Morales; véase “Goethe y su teatro (La condición del dramaturgo)” de 1982 y “De la tragedia: un mito de enlace y desenlace” de 1987, recogidos en *Mímesis dramática. La obra, el personaje, el autor, el intérprete* (1992) (Morales, 2012g; 2012e); o “Tiempo, época, estilo” (1989), integrado en su libro *Estilo, pintura y palabra* (1991) (Morales, 2012m). En una de sus últimas entrevistas, suscribe esta comprensión de la historia y del exilio recurrente de su pensamiento y poética teatral (Godoy Gallardo y Ahumada Peña, 2013: 150-151).

Morales vincula la figura del exiliado que regresa a la de los personajes de la antigua tragedia en tanto que

realmente aparecidos o fantasmas, *revenants* que regresaban de la muerte para rehacer, ante la expectación de un público, el proceso que les condujo a su violenta desaparición. De tal manera, la tragedia forma parte de una modalidad reflexiva del pensamiento que denomino “el saber del regreso”, consistente en seguir un camino contrario al de los procesos reales, yendo a redropelo de ellos, para conocer los motivos o el origen de cuanto acontece, ocurre o corre. (2012b: 211)

No obstante, el regreso también está sometido a una tensa duplicidad. Por un lado, “el desfase producido entre la idea que el desterrado mantiene de su país perdido y la situación real en que lo encuentra” le provoca una nueva enajenación que “le convierte en una especie de extranjero en su patria” (2012b: 225). Por otro, el poeta, como afirma en un texto de 1998 sobre la condición disidente del escritor, “lo es por encontrarse siempre de vuelta. No le sorprende nada; de ahí que su obra resulte siempre sorprendente” (2012o: 1217) y genere desconfianza. Por ello, como sucede con una obra teatral construida sobre su propia imposibilidad, “ese rasgo final del saber del regreso se basa, paradójicamente, sobre la imposibilidad de regresar” (2012b: 226), lo que explica la irónica comparación que establece con el personaje arquetípico del regreso:

hace tiempo sostuve que la obra mayor dedicada a las dificultades del regreso, *La odisea*, no tuvo como autor a Homero, sino al propio Odiseo, pues escribió el poema para justificar su tardanza en regresar a casa... Fueron algunos años, pero bastaron para convertirlo en un desconocido ante los suyos y ante “los pretendientes” que invadían su hogar, presentándose en éste como un perfecto extraño. De análoga manera y con mayor razón, los más de cincuenta años que llevamos fuera de nuestra tierra nos hacen aparecer en ella desde “el más allá”, tanto en el tiempo como en el espacio, trayendo con nosotros toda la lejanía de lo desconocido. (2012b: 226)

En semejante dirección, El Chispa también plantea la desvalorización del mito homérico cuando expone sus méritos para entrar a formar parte de la tripulación del primer viaje colombino, convirtiendo a Odiseo en un turista del siglo XX satisfecho de las condiciones de su viaje, que incluyen un equipaje de “Veinte kilos. Si viaja en primera serán treinta. Además de caviar, langosta y Cordón Bleu” (Morales, 2009d: 1312):

Le conviene llevarme en el viaje, porque el regreso al lugar de partida suele ser más difícil que el salir. Si no, pregúnteselo a Ulises. Ya lo habrá comprobado en mi modo de andar: soy un especialista en los retornos. En caso de embarcarme, yo seré el único que sepa cuál es la ruta de regreso. Por ello, extiéndame un billete de ida y vuelta. Con el descuento del quince por ciento, desde luego.

En cualquier caso, el retorno del exiliado supone para sus compatriotas la llegada de una espectralidad (no en balde Morales agrupó en 1981 varias de sus obras en un volumen titulado *Fantasmagorías*) que trae consigo un conocimiento que les resulta necesario y positivo, pero que implica asimismo una destrucción de las convenciones con las que hasta entonces han asumido la organización del mundo. Por ello, Morales también se ha referido en su reflexión sobre lo trágico a la oposición planteada por Nietzsche entre Apolo y Dionisos, oposición que aplica asimismo en relación con desterrados como Vicente Llorens (Morales, 2012r). En particular, sus análisis sobre la figura de Dionisos han destacado las implicaciones de la parusía del dios recreada por Eurípides en *Bacantes*, no casualmente una tragedia que destaca por su

planteamiento metateatral y la actuación de Dyonisos como una especie de director de escena. En *Bacantes* el regreso a Tebas del dios y el no reconocimiento por parte de sus habitantes provocan una violenta reacción que trastoca “prodigiosamente el mundo cotidiano, enloqueciendo y exterminando a quienes le negaron” (2012o: 1216), como explica en “Una poética de la disidencia”, texto en homenaje a Gonzalo Rojas que se centra en la condición del poeta chileno como exiliado que retorna⁶. Allí retoma la imagen dionisiaca y precisa el alcance crítico de este saber alcanzado mediante la enajenación del destierro: “El extrañado de su tierra dirige así todo el poder de su extrañeza a revertir el orden humano, alterándolo demencialmente, si no poéticamente”, mientras “el dios sonríe”, una sonrisa que, como la del titiritero Morales:

denota la inteligencia disidente del dios, activo y apartado a la vez del caos que inventa y logra poéticamente producir. De modo que si el disidente es peligroso, hasta el punto de ocasionar su propio extrañamiento, el extraño en regreso también es de temer, porque tiene memoria y mantiene el recuerdo de cómo fue excluido de su mundo, tanto como dispone a voluntad de la difícil libertad que se forjó. (2012o: 1216)

El libérrimo ejercicio del exiliado que regresa ha disuelto ante el espectador las falsedades de la historia y del teatro, mostrándonos otras posibilidades de construcción y sentido de ambos discursos. Desde la enajenación cuerda del exiliado, desde el saber del regreso que comporta el destierro, el “desvarío” concreta un retorno al país de origen que sitúa las españoladas del Descubrimiento y la Conquista en la universalidad de un mundo absurdo cuya disolución, como la de la Tebas que no reconoce al retornado, es necesaria para iniciar su nueva reconstrucción positiva. No en vano Morales destaca en 2003 en “Mi teatro del destierro” que su obra, estróficamente,

da reiterada evidencia de la necesidad de volver a empezar, ya sea refiriéndose al mundo y al tiempo en que vivimos –*El destinatario*, 2002–, o a la obra en curso –*Colón a toda costa o el arte de marear*, 1995–, o al régimen de gobierno –*La imagen*, 1975– y aun con respecto a la creación del hombre por las divinidades –*Hay una nube en su futuro*–. Esta necesidad de reiniciar un proceso, posiblemente guarde cierta semejanza con la del desterrado que ha de rehacer su vida, “renaciéndola” a partir de nada. (2012p: 1263)

Bibliografía

- AHUMADA PEÑA, Haydée (2000) “José Ricardo Morales, un escritor a la intemperie”, *Revista Signos*, 33, 48, pp. 3-12.
- AZNAR SOLER, Manuel (2009) “El teatro en su exilio chileno de José Ricardo Morales (1938-1992)”, en José Ricardo Morales, *Obras Completas. 1. Teatro*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 10-26.
- CATALÁ-CARRASCO, Jorge L. (2014) “Crisis y su tratamiento en la obra de José Ricardo Morales”, *Laberintos*, 16, pp. 249-263.
- DE CERTEAU, Michel (2006) *La escritura de la historia*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.

⁶ Sobre Dyonisos, véase el espléndido ensayo de 1991 “Un mito dramático en *La tempestad* de Giorgione (Texto y contexto del cuadro)” (Morales, 2012n).

- DIAGO, Nel (1999) "Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia", en J. R. Castillo y J. Gutiérrez Carbajo, eds., *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor, pp. 251-263.
- DOMÉNECH, Ricardo (2009) "Notas sobre el teatro más reciente", en José Ricardo Morales, *Obras Completas. 1. Teatro*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 27-36.
- FLOECK, Wilfried (1999) "Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24, 3, pp. 493-532.
- (2011) "Cristóbal Colón en el teatro español desde el romanticismo hasta la actualidad: De la idealización a la desmitificación", *Romanische Forschungen*, 123, 3, pp. 331-351.
- FLOECK, Wilfried y Sabine FRITZ, eds. (2009) *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, Hildesheim, Georg Olms.
- GARCÍA-MANSO, Luisa (2012) "Identidad, historia y exilio: *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin* de José Ricardo Morales", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 37, 2, pp. 527-546.
- GODOY-GALLARDO, Eduardo (2000) "Prólogo", en José Ricardo Morales, *Teatro. Colón a toda costa, o el arte de marear. Edipo reina o la planificación*, Santiago de Chile, Universidad Andrés Bello, pp. 7-30.
- GODOY-GALLARDO, Eduardo y Haydée AHUMADA PEÑA (2013) "José Ricardo Morales y su contexto literario y creativo" [Entrevista], *Mapocho*, 74, pp. 147-158.
- GRILLO, Rosa Maria (2002) "El Nuevo Descubrimiento de los exiliados españoles en América", *América sin nombre*, 3, pp. 35-47.
- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías (2016) "Secretos colombinos: *Cristóbal Colón* de Leonardo Balada y Antonio Gala", *Iberoamericana*, 63 (noviembre), pp. 205-224.
- KRPAN, Ivana (2014) "La cuestión genérica del «drama histórico» con la temática colonial en las dramaturgias mexicana y española del siglo XX", *Studia Romanica et Anglica Zagrabienis*, 59, pp. 43-60.
- LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón (2012) "Visiones de la conquista en el teatro del exilio: *El regreso de Quetzalcóatl. La epopeya azteca* de Álvaro Custodio y *El gran tianguis*, de José María Camps", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 37, 2, pp. 573-595.
- LUMIÈRE, Emilie (2020) "Intermedialité et mise en scène de l'histoire au théâtre: *Retrato de gran almirante con perros* de Luis Riaza", en A. Jiatsa et al., eds., *Intermedialité. Perspectives théoriques et pratiques actuelles*, Nîmes, Lucie éditions, pp. 68-90.
- MADÍ BESALÚ, Pol (2018) "Un tábano entre rascacielos. El teatro de José Ricardo Morales", en M. Aznar Soler, ed., *La literatura dramática del exilio republicano de 1939. 1*, Sevilla, Renacimiento, pp. 417-454.
- MONLEÓN, José (1973) "Con José Ricardo Morales, peregrino en su patria y autor de ninguna parte" [Entrevista], *Triunfo*, 563 (julio), pp. 34-36.
- MORALES, José Ricardo (1969) "Teatro de y en el exilio", en *Teatro*, Madrid, Taurus, pp. 41-44.
- (1974a) "Prólogo", en *No son farsas. Cinco anuncios dramáticos*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Cormorán, pp. 9-12.
- (1974b) "Autobiograma", en *Teatro inicial*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 9-18.

- MORALES, José Ricardo (1987) "Del destierro y otras españoladas (sobre la condición de mi teatro)", en *Españoladas*, Madrid, Fundamentos, 1987, p. 5-8.
- (1992) "Autobiograma", *Anthropos*, 133 (junio), pp. 21-27.
- (1995) "Cuatro imposibles", en *Cuatro imposibles*, ed. C. Ortego Sanmartín, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees / GEXEL, pp. 47-48.
- (2000) "Nota preliminar", en *Teatro. Colón a toda costa, o el arte de marear. Edipo reina o la planificación*, Santiago de Chile, Universidad Andrés Bello / Ril, pp. 31-32.
- (2001) "De la crónica, la historia y la narración en las obras de Jorge Edwards. Un tema con variaciones", *Mapocho*, 50, pp. 329-334.
- (2002) "Un teatro de la incertidumbre", en *Teatro ausente*, ed. C. Ortego Sanmartín, A Coruña, Ediciós do Castro, pp. 73-78.
- (2009a) "En resumidas cuentas", en *Obras Completas. 1. Teatro*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 37-42.
- (2009b) *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante* [1938], en *Obras Completas. 1. Teatro*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 53-63.
- (2009c) *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin* [1973], en *Obras Completas. 1. Teatro*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 955-1010.
- (2009d) *Colón a toda costa o el arte de marear*, en *Obras Completas. 1. Teatro*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 1285-1335.
- (2012a) "El Primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz. Sobre sus orígenes y su originalidad" [1997], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 89-155.
- (2012b) "El saber del regreso" [1999], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 211-227.
- (2012c) "El poder del intelectual" [1987], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 241-256.
- (2012d) "Las artes de la vida: el drama y la arquitectura" [1992], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 315-328.
- (2012e) "De la tragedia: un mito de enlace y desenlace" [1987], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 337-370.
- (2012f) "Reminiscencias románicas en las farsas francesas del gótico" [1988], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 372-382.
- (2012g) "Goethe y su teatro (La condición del dramaturgo)" [1982], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 451-480.
- (2012h) "Don Miguel de Unamuno, persona dramática" [1964], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 481-498.
- (2012i) *Arquitectónica (Sobre la idea y el sentido de la arquitectura)* [1966 y 1969], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 535-733.
- (2012j) "El Quijote, un libro ante sí mismo" [2005] en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, pp. 741-765.

- MORALES, José Ricardo (2012k) "Un teatro de la globalización" [2005], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 817-829.
- (2012l) "Por el estilo (Sobre el origen de esta noción)" [1984], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 839-854.
- (2012m) "Tiempo, época y estilo" [1989], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 855-897.
- (2012n) "Un mito dramático en *La tempestad* de Giorgione (Texto y contexto del cuadro)" [1991], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 932-1021.
- (2012ñ) *Estilo y paleografía. Ensayo basado en los documentos chilenos de los siglos XVI y XVII* [1942; 1981], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 1130-1208.
- (2012o) "Una poética de la disidencia" [1998], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 1211-1217.
- (2012p) "Mi teatro en el destierro" [2003], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 1255-1264.
- (2012q) "Razón y sentido de la Editorial Cruz del Sur" [2006], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 1265-1282.
- (2012r) "Destierro, tragedia y pensamiento en la obra de Vicente Llorens" [2006], en *Obras Completas. 2. Ensayo*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 1289-1304.
- O'GORMAN, Edmundo (1995) *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*, México, Ciudad de México, FCE.
- ORTEGO SANMARTÍN, Claudia (1995) "Introducción", en José Ricardo Morales, *Cuatro imposibles*, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees / GEXEL, pp. 9-42.
- (1999) "«¿Dónde estás, Libertada? ¿Dónde estás?»: el *Teatro en libertad* de José Ricardo Morales", en M. Aznar Soler, ed., *El exilio teatral republicano de 1939*, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees / GEXEL, pp. 303-330.
- (2002) "José Ricardo Morales: un escritor en el «aparte» del destierro", en José Ricardo Morales, *Teatro ausente*, A Coruña, Edicions do Castro, pp. 7-67.
- PAVIS, Patrice (1992) "Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico", *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 2, pp. 7-20.
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2011) "La historia silenciada: el descubrimiento de América y la censura teatral franquista", *Neophilologus*, 95, pp. 79-93.
- VALDIVIA, Pablo (2014) *José Ricardo Morales, de mar a mar. Teatro transnacional, exilio y periferia*, Sevilla, Renacimiento.
- WHITE, Hayden (2003) *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós / I.C.E. Universitat Autònoma de Barcelona.

