



Figura 0 Retrato de José Ricardo Morales. Fotografía de Alejandro Olivares.



# CONVERSACIÓN CON JOSÉ RICARDO MORALES MALVA (MÁLAGA, 1915- SANTIAGO DE CHILE, 2016)<sup>1</sup>

## SANTIAGO, 01 DE OCTUBRE DE 2013

CONVERSATION WITH JOSÉ RICARDO MORALES MALVA (MÁLAGA, 1915-  
SANTIAGO DE CHILE, 2016)<sup>1</sup>

SANTIAGO, OCTOBER 1ST, 2013

David Caralt<sup>2</sup>

En su brillante trayectoria como escritor –ensayista y celebrado autor dramático- José Ricardo Morales Malva estuvo estrechamente vinculado a la arquitectura como profesor titular en la universidad e incluso representó a la arquitectura chilena en congresos internacionales, como el de Monumentos Históricos de la UNESCO (París, 1957) y el de la Unión Internacional de Arquitectos (Londres, 1961), siendo nombrado “Arquitecto Honorario” por el Colegio de Arquitectos de Chile en 1963, en la ciudad de Concepción. En 2003, durante una entrevista declaró: “Hay un cargo que recuerdo con placer: la creación de los departamentos de Humanidades y de Teoría e Historia de la Arquitectura. Nuestra misión era desarrollar en los alumnos el sentido humanístico de la ciencia. Que supieran buscar la causalidad de sus investigaciones, el equilibrio entre ciencia y humanidad, a pensar sobre la técnica y buscar modelos causales” (Peiró, 2003: 57)<sup>3</sup>.

De familia valenciana, José Ricardo Morales nació en Málaga en 1915 y llegó exiliado a Chile tras la Guerra Civil española en 1939, a bordo del Winnipeg. Morales acuñó tres categorías para los “españoles libres” después del conflicto bélico: los que permanecieron en el país sufriendo en silencio: “aterrados”; los que enmudecieron definitivamente “como Federico [García Lorca] y tantos otros”: “enterrados”; y los que emprendieron el camino del exilio “como mi familia”: “desterrados” (Ahumada y Godoy, 2002: 134)<sup>4</sup>.

La reconocida aportación teórica de José Ricardo Morales a la disciplina arquitectónica<sup>5</sup> a través de su libro *Arquitectónica: Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*, proviene de los cursos y conferencias que éste impartía en la Universidad de Chile, desde 1946, y en la Universidad Católica, más tarde. El primer volumen fue publicado en 1966; el segundo en 1969; y ambos contaron con el diseño tipográfico de Mauricio Amster. El libro fue reeditado en 1984 por la Facultad de Arquitectura y Construcción de la Universidad del BíoBío, en Concepción, en un solo volumen de pequeño formato; luego, en 1999, fue publicado en Madrid por la editorial Biblioteca Nueva; y, en 2012, fue incluido en las *Obras Completas* publicadas en Valencia por la Institució Alfons el Magnànim. Con todo, la escasa atención prestada fuera de Chile no menoscaba su valor. Texto de referencia, todavía hoy, para los primeros cursos de Historia y Teoría de la Arquitectura en numerosas escuelas de arquitectura de Chile, la obra figura entre las contribuciones teóricas más relevantes del país de los años sesenta, al lado de la de Juan Borchers<sup>6</sup>.

DOI: <https://doi.org/10.22320/07196466.2017.35.052.02>

[1] Esta entrevista fue realizada en el marco de la elaboración del trabajo “Arquitectura y exilio en Chile”, publicado como capítulo del libro *Arquitectura española del exilio* (SAMBRICIO, Carlos y FRECHILLA, JJ. Martín (eds.), Madrid: Lampreave, 2014, pp. 63-111).

[2] Facultad de Arquitectura y Arte, Universidad San Sebastián. Lientur 1457, Concepción 4080871, Chile. david.caralt@uss.cl

[3] PEIRÓ, José Vicente. Entrevista a José Ricardo Morales, *Debats*, no. 83 (2003), pp. 50-59.

[4] AHUMADA, Haydée y GODOY, Eduardo. Un dramaturgo al trasluz: José Ricardo Morales, *Revista Chilena de Literatura*, 2002, n° 60, pp. 125-137; TORRES, Rosana. Viaje al teatro español del destierro, *El País* (26 abril 2012).

[5] Véase: PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Arquitectura, cultura y práctica profesional en Chile, 1930-1980. En: LIERNUR, Jorge Francisco (ed.), *Portales del laberinto: Arquitectura y Ciudad en Chile: 1977-2009*. Santiago de Chile: Ediciones UNAB –co-op, 2009, 59-119.

[6] Véase: PÉREZ, Fernando. Ortodossia/eterodossia. Architettura Moderna in Cile, *Casabella*, 1997, n° 650, pp. 8-16.

## SOBRE ARQUITECTÓNICA: LA IDEA Y EL SENTIDO DE LA ARQUITECTURA

**DC:** Entre las aportaciones que realizaron los arquitectos españoles exiliados en Chile, creo que debe incluirse, como contribución de importancia, tu ensayo *Arquitectónica*. Es decir, no solo la aportación material, la obra construida, sino también la idea, la obra teórica.

**JRM:** Gracias. Por cierto, yo soy miembro honorario del Colegio de Arquitectos, es decir, sin honorarios [risas]. Sí, creo que es importante y eso no lo consideran. Es decir, creo que hay un vacío. Recuerdo cuando fui Director del Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura y llegué aquí Bush Brown<sup>7</sup> que era un teórico norteamericano. Vino al Instituto que yo dirigía, asistió a una sesión y dijo: ¿Pero ustedes trabajan en este nivel? Y le dije yo: ¿En qué nivel quiere usted que trabajemos? ¡Estamos en la universidad! Me dijo, véngase conmigo al MIT. Y le dije: No, gracias, dos destierros son muchos [risas].

**DC:** Usted se adelantó con muchas de las cosas que dice en *Arquitectónica* a cuestiones de fenomenología que ayudan a comprender la arquitectura en el campo de la teoría.

**JRM:** Efectivamente. Aunque los arquitectos no suelen tener ninguna preparación filosófica o teórica porque a los arquitectos se los prepara para otra cosa. Tienen otra vocación. Es otra manera de ser y de pensar.

**DC:** Sobre el libro de *Arquitectónica*, en primer lugar, ¿cómo se gestó el trabajo?, ¿pensabas en publicar un libro tarde o temprano sobre teoría de la arquitectura?

**JRM:** Fue surgiendo. Eso me ha ocurrido mucho y en muchas áreas, pues ha sido parte del trabajo teórico que daba en los cursos, en las clases. Naturalmente, uno razona y da su motivo y piensa en voz alta, pero hay que tener un sistema, una idea o un desarrollo, y todo eso lo hace la literatura o la oratoria si se quiere.

**DC:** ¿Qué recepción veías en los alumnos? ¿Te entendían?

**JRM:** Sí, perfectamente. La claridad es el mayor misterio decía el poeta Valery. Pero uno aspira a lo claro.

**DC:** Ese, creo yo, es un gran valor del libro.

**JRM:** Es un valor. En el fondo la palabra ha de precisar ideas y yo trabajo mucho en función de la palabra, tengo una formación filológica también con Gervasio Alonso y otros que fueron profesores míos en España. He dado

cursos completos en facultades de filología. Fui el primer profesor de la Facultad de Filología de la Universidad Autónoma de Madrid. De eso hará unos diez años. Me invitaron y estuve dos meses en Madrid trabajando sobre el *Primero Sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, que es un poema filosófico, el poema más filosófico de la lengua nuestra.

**DC:** Volviendo al libro: ¿Recuerdas haber tenido debates o conversaciones con arquitectos una vez publicado el libro? Un intercambio de impresiones, discusiones...

**JRM:** Nada.

**DC:** Solo he podido encontrar una reseña de Fernando Uriarte, muy elogiosa. Pero él no era arquitecto.

**JRM:** Fernando era un vasco muy cerrado. Muy simpático. La única referencia en toda la literatura artística que pueda haber aquí es la de la doctora Isabel Cruz, que está haciendo un trabajo sobre la ciencia en Roberto Matta, pero no lo ha desarrollado. Así que no hay ningún eco. Solamente, creo, Carla Cordua, que es Premio Nacional de Humanidades en Chile, es filósofa y muy inteligente. Lo que también trato en esta obra es de refutar la posición de Heidegger. Él dice que la esencia del construir es el habitar. Muy bien, y ¿cuál es la esencia del habitar?

**DC:** Personificar.

**JRM:** Personificar, como digo ahí. En el fondo se trata de eso. Ahora, Heidegger tiene en cuenta solamente el aspecto del construir para sí pero no el de la convivencia. Yo he titulado "el drama y la arquitectura" como artes de la vida; en el sentido que la arquitectura da modos de vivienda y Aristóteles dice que el drama es la acción y la vida; así que son las artes de la vida. Hay un trabajo mío publicado en *Anthropos*, que lo titulo así, "Las artes de la vida: el arte y la arquitectura"<sup>8</sup>.

**DC:** Una curiosidad: ¿Por qué el libro se publicó en dos tomos en ese momento?

**JRM:** Porque tenía escrito el primero pero no el segundo [risas]. Lo tenía pensado pero todavía no lo tenía escrito. Son diferentes: el primero es sobre todo historia, anteriores modos de pensar la arquitectura. Y el segundo, el "mío", es sobre qué podemos considerar como parte de la arquitectura.

**DC:** Haces una crítica muy fina a la "teoría funcional".

**JRM:** El arquitecto Emilio Duhart<sup>9</sup> me dijo: "Ahora he entendido el sentido de esta modalidad de la arquitectura".

[7] Albert Bush-Brown (1926-1996) fue un historiador de la arquitectura estadounidense y profesor en las universidades de Princeton, Harvard y MIT. Entre sus publicaciones se encuentran: *Louis Sullivan* (NY: George Braziller, 1960) y (con John Burchard) *The Architecture of America: A Social and Cultural History* (Boston-Toronto: Little, Brown and Co, 1961).

[8] *Las artes de la vida. El drama y la arquitectura*, Revista *Anthropos*, Suplementos 35, "Antologías temáticas", Barcelona, 1992.

[9] Emilio Duhart Harosteguy (1917-2006), de origen vasco-francés, es uno de los arquitectos latinoamericanos más importantes del siglo XX. Se tituló en la Universidad Católica de Chile, estudió en Harvard con Walter Gropius (1942) y trabajó en el atelier de Le Corbusier (1952). Su obra más celebrada es el edificio de la CEPAL (1965) en Santiago.

No lo entendía, la función, el funcionamiento, etcétera. Y claro, es histórico, ¿verdad? El barroco, si se quiere, es tratar las obras en su actividad y no en su estructura fija. O el sometimiento a la medida, etcétera, que puede ser lo clásico.

**DC:** Lo digo porque justamente es una crítica al funcionalismo en un momento en Chile donde esta arquitectura estaba bien valorada.

**JRM:** Claro que sí. Pero no sabían lo que era la función. Y hablaban de funcionamiento y de funcionalismo. Ahí analizo eso. En el fondo es una arquitectura plétórica, porque se usa en la plenitud. Completa.

**DC:** Y, en este sentido, ¿hay alguna arquitectura que te parezca tiene este sentido pleno? ¿O bien, obras que puedas considerar son buena arquitectura?

**JRM:** No: lo que pasa es que ningún ejemplo es ejemplar [risas]. Porque el ejemplo es el caso, y lo que trato de explicar en un caso es la teoría, y la teoría son todos los casos posibles. Así que en función del caso no puedo explicar un todo. Hablamos de Emilio Duhart. Una vez lo vi en la Plaza de Armas de Santiago, mirando un edificio que tienen a un lado, y le dije ¿qué haces aquí? “Estoy viendo -me dijo- si manifiesto hacia el exterior la existencia de apartamentos de dos, tres, cuatro dormitorios”. Y yo le dije: “¿Y qué le importa al peatón, oye? [risas] ¿Qué le importa que tenga dos, tres o cuatro dormitorios? Eso no expresa nada, no significa nada”. “Ah, bueno”, respondió y se quedó muy cabizbajo. Quería mostrar los colores, según el habitar del departamento.

**DC:** Quería traducir el interior al exterior.

**JRM:** Lo tomaba por las ramas.

**DC:** También he leído que representaste a la arquitectura chilena en varios congresos: en París, en 1957, y en Londres, en 1961. ¿Cómo se dio que un filósofo fuera como representante de los arquitectos chilenos?

**JRM:** El Colegio de Arquitectos me designó representante. En ese congreso de Londres, recuerdo haber expuesto una idea sobre la materia y el material<sup>10</sup>. Fue una nota muy breve, te daban de diez a quince minutos: dije que la materia destinada a un proyecto se convierte en material. Porque yo puedo usar adobe; el adobe es barro y no ha sufrido ninguna acción técnica, verdad, que lo endurezca, como puede ser el ladrillo. O sea que el adobe es un elemento natural, el barro, dándole una forma. Yo sostuve entonces que la materia destinada a

un proyecto, en cuanto está destinada a un proyecto, ya es material. La materia es la *mater*, es la madre. La materia sin arte es informe. Y cuando dije esto, Lewis Mumford<sup>11</sup> (nada menos), que estaba en la mesa, me dijo “¡estoy absolutamente de acuerdo con usted, por favor mándeme sus cosas!”.

**DC:** ¿Esta ponencia se publicó en alguna revista o está en sus *Obras Completas*?

**JRM:** No está en las *Obras Completas*. La tengo perdida pero se publicó en un Boletín del Colegio de Arquitectos. He escrito tanto que...yo digo que he escrito para olvidar, no para recordar. Para olvidar lo que me abruma, lo que a veces me invade y me lo quiero quitar de encima.

**DC:** Alguna vez dijo que su obra está destinada a la *postumidad*<sup>12</sup> [risas].

**JRM:** A la *postumidad*: inventé esa palabra.

**DC:** Volviendo a los arquitectos. Germán Rodríguez Arias ayudó a Pablo Neruda en sus casas, como la de Isla Negra.

**JRM:** Sí, yo la conozco, tengo una casa muy cerca.

**DC:** Justamente la casa de Isla Negra es una casa donde el arquitecto pasó a un segundo plano.

**JRM:** Bueno, ¡es que Neruda es abrumador!

**DC:** Es abrumador y además esa pasión coleccionista suya fue la que iba configurando el estar... sus distintas zonas.

**JRM:** Sí, era como un niño Neruda, coleccionaba y coleccionaba.

**DC:** Y esto sería una forma particular de habitar, un hacer que se va haciendo continuamente...

**JRM:** Realmente, el problema es la vivienda y la convivencia. La convivencia es el vivir con los demás; entonces llegamos al urbanismo, en el fondo lo que llamamos urbanismo es la ciencia de la convivencia. Yo le llamo así. Porque convivimos en la calle, convivimos en el estadio, convivimos en el aeropuerto, donde sea. Entonces, ese aspecto es el que no trata Heidegger. Ahora hay un filósofo alemán, Sloterdijk<sup>13</sup>, que ha hecho esta crítica a Heidegger pero, en el fondo, yo ya lo señalo claramente en *Arquitectónica*.

[10] El sexto Congreso de la UIA (5 de abril de 1961), realizado en Londres, tuvo por tema “New Techniques and New Materials”.

[11] Lewis Mumford (1895-1990), historiador de la arquitectura y la ciudad estadounidense, analizó los efectos de la tecnología y la urbanización en las sociedades humanas en la historia.

[12] José Ricardo Morales afirmó en varias ocasiones que la obra del desterrado también sufre el destierro y, por tanto, poca valoración. Se refirió con ironía a que su obra está destinada a la “postumidad”.

[13] Entre la abundante bibliografía de Peter Sloterdijk, citamos solamente, *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger* (Madrid: Akal, 2011) y *Normas para el parque humano* (Madrid: Siruela, 2003).

**DC:** Avanzaste en muchos temas que, después, Cristian Norberg-Schultz<sup>14</sup>, un teórico de la arquitectura, desarrolló: el espacio existencial y la fenomenología en la arquitectura.

**JRM:** Aquí estuvo Pevsner<sup>15</sup> y yo le presenté el trabajo en varias conferencias. Me dijo: "usted es la única persona que he conocido que ha citado a Schmarsow, y era un gran sabio"<sup>16</sup>. Yo cito aquí a Schmarsow en la teoría espacial de la arquitectura. Claro que la idea que él tiene es con limitaciones, pero no importa. Tengo los textos originales de Schmarsow, ahí dentro; los conseguí cuando estuve de paso por Alemania.

**DC:** Este teórico, Norberg-Schultz, en su libro *Existencia, espacio y arquitectura*, de 1971 -y, por tanto, posterior a *Arquitectónica-*, empieza hablando del niño que es "subjetivamente" centrado y va conectando lugares; habla de que el espacio es producto de la interacción entre el cuerpo y el ambiente...

**JRM:** Es más que eso, sí. Porque el espacio, en ese caso, está considerado de una manera exterior, me parece. El espacio es también una idea. Schmarsow trata ya la idea de que el espacio arquitectónico es un espacio en desplazamiento; por lo tanto, si yo pongo algo donde sea, el espacio éste se me revela de maneras muy diferentes. Entonces, es eso, la fenomenología, pero no es por la posición solamente sino por el concepto del espacio. Hay espacios queridos. Hay espacios como referencia nada más. Etcétera, etcétera. O sea que hay infinitas modalidades del espacio y no son solamente las del espacio recorrible, como decía Schmarsow.

**DC:** Hay algunos aspectos que por Norberg-Schultz son tratados de otra manera pero que coinciden con los tuyos, al menos en el concepto, como los de centro y lugar, del hogar como centro y lugar de acción.

**JRM:** Yo le digo "convergencia y centro".

**DC:** Habla de metas y focos.

**JRM:** Que más o menos es parecido.

**DC:** De direcciones y caminos.

**JRM:** Eso es el espacio orientado.

**DC:** De focos en la casa, focos como la chimenea, que tú también señalas, como la mesa.

**JRM:** El lugar de reunión, claro.

**DC:** La cama como centro absoluto, dice él; y varios aspectos que tú ya habías tratado.

**JRM:** Yo los había abierto aquí en esta soledad en Chile, entre estos cuatro muros que aquí ves.

**DC:** Norberg-Schultz también se confronta mucho con Heidegger.

**JRM:** No me extraña, porque Heidegger es un habitar para sí, un construir para sí. Pero si yo construyo, y otro construye y otro más construye, entre todos poblamos, y el problema de la población no lo trata Heidegger. Y es eso. El convivir da el poblar.

**DC:** No se puede escapar de eso.

**JRM:** Nadie. Además, el hombre no es que sea un ser social porque está con los demás; tiene un sentido de lo que es él a partir de los demás, que son como él pero diferentes.

**DC:** También quería preguntarte acerca de un comentario del prólogo de la 2ª edición del libro. Dices que no te gustan los "afeites actualizadores". ¿Una vez concluido el trabajo, no sentiste esta necesidad?

**JRM:** Me desprendí de él, sencillamente.

**DC:** ¿Te desprendiste definitivamente?

**JRM:** No, definitivamente no. Uno siempre puede volver sobre lo hecho aunque haya dicho eso. Una teoría ha de tener un sentido total y, entonces, han de establecerse relaciones entre todos los puntos posibles; si se quiere; no es unilateral. Entonces, la teoría me hace a mí pensar la arquitectura como un todo que no es compuesto de partes sino compuesto de puntos de vista: infinitamente múltiple y una a la vez.

**DC:** La sección segunda del libro tiene 12 capítulos en total. Y más o menos todos de la misma extensión. Está muy equilibrado. No sé si esto fue intencionado.

**JRM:** No, no, es lo que exigía la obra; no había porqué abundar más sobre algunos problemas particulares que forman el todo.

[14] Christian Norberg-Schultz (1926-2000), arquitecto y teórico de la arquitectura noruego, es conocido internacionalmente por sus aportaciones al campo de la teoría de la arquitectura desde la fenomenología del lugar. Entre sus libros, destacamos: *Intentions in architecture* (MIT, 1965); *Existence, Space and Architecture* (1971); *Meaning in Western Architecture* (1974); *Genius Loci* (1980).

[15] Nikolaus Pevsner (1902-1983) fue un historiador del arte y, en especial, de la arquitectura, alemán nacionalizado británico. De entre sus numerosas publicaciones, véase, por ejemplo, *Pioneers of the Modern Movement* (1936), *Outline of European Architecture* (1942) y los 46 volúmenes de *The Buildings of England* (1951-74).

[16] August Schmarsow (1853-1936), historiador del arte alemán. En 1893 leyó en Leipzig la conferencia "La esencia de la creación arquitectónica" en la cual razona y profundiza sobre la evolución de la arquitectura como el despliegue progresivo del sentimiento del hombre respecto al espacio. Fue más allá que cualquier otro teórico del siglo XIX en su análisis de la idea de espacio.

**DC:** En relación a estas conversaciones con otros académicos, con Mumford, con Pevsner, ¿extrajo de ahí alguna idea?

**JRM:** Pevsner estuvo aquí un par de semanas. Estuve con él cada día. Entonces, como él estaba a cargo de la revista *Architectural Review* en Londres, me invitó a Cambridge. Fue el año del congreso (1961). Y estuve con Oriol Bohigas<sup>17</sup>, me acuerdo. Oriol era un gran amigo en esa época, trabajamos juntos en *Architectural Review*.

**DC:** Parte del libro *Arquitectónica*, la "Teoría espacial" exactamente, se publicó en la revista *Hogar y Arquitectura* de Madrid, el año 1970, que dedicó un número monográfico a Chile. Eso me parece que tiene mucho sentido, porque tú y Juan Borchers<sup>18</sup> fueron considerados los dos teóricos, o pensadores sobre la arquitectura, más representativos en ese momento. Aunque, personalmente, creo que Borchers es muy críptico. En cambio, cuando uno lee tu trabajo tiene una forma que se hace muy agradable y, sobre todo, muy comprensible. Es realmente didáctico, sin renunciar a ser profundo.

**JRM:** Eso es pensar con claridad. Sencillamente. Y si yo tengo que aclarar las cosas he de exponerlas claramente también. La claridad de lenguaje a la que aspiramos es claridad de pensamiento. Yo diría que es casi una obligación. Es lo que siempre reclamaban Goethe, Schopenhauer y otros.

## SOBRE LAS CLASES DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

**DC:** Empezaste a dar clases en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile en el proceso de reforma en el año 1946. En tus clases, ¿percibías diferencias entre los estudiantes de arquitectura de la Universidad de Chile y los de la Universidad Católica?

**JRM:** Había diferencias pero no tenían mucha aptitud para lo filosófico. En la Universidad de Chile había deseos de reforma pero creo que más bien eran problemas juveniles. Era romper con lo anterior para proponer algo nuevo. Pero no tenían las bases sólidas, ni un fundamento determinado.

**DC:** Y después participaste en la reforma de la Universidad Católica, en 1953.

**JRM:** En la Universidad Católica di clase en la Escuela de Arquitectura. Eran alumnos refinados, posiblemente por el origen de ellos, que era gente más sutil, más educada, percibían mejor las cosas, etcétera. Pero en Chile, no he tenido discípulos realmente. Tuve ayudantes, como Raúl Farrú<sup>19</sup>; había varios que no han hecho obra. Farrú hizo obra arquitectónica, como el Congreso en Valparaíso. Pero no continuó la línea de pensamiento sobre lo que aquí estamos hablando, me parece a mí.

**DC:** Además, en el campo de la arquitectura todo lo que tiene que ver con que la reflexión está en crisis hace tiempo.

**JRM:** La reflexión está ahí para solucionar problemas. El problema es el problema de los problemas, que es el de la teoría; y a ese problema de los problemas no se llega. Se queda en los problemas inmediatos: la praxis.

**DC:** ¿Se podría hacer algo para cambiar este punto de vista?

**JRM:** Es muy complicado. Son aptitudes y modos de pensar muy diferentes. Porque si una persona hace lo que sea y es capaz de hacerlo; bueno, eso ya está bien. Pero no tiene que ser capaz de teorizar sobre lo que ha hecho. El pintor no tiene por qué ser un teórico de la pintura; y a veces no se lo explica, no se explica lo que él hace, no lo entiende, simplemente surge. El artista no tiene por qué dar explicaciones. En absoluto. ¡Que lo expliquen otros! [risas].

## LAS OBRAS COMPLETAS Y EL PROCESO DE ESCRITURA

(José Ricardo se levanta y va a buscar los dos ejemplares de sus *Obras Completas*).

**JRM:** Pesan. Es una edición fantástica. Yo no he movido ni un dedo. La obra se ha defendido sola. Son más de mil páginas. Y te advierto que he suprimido más de diez prólogos de la *Fuente Escondida* sobre los poetas<sup>20</sup>. Y un libro que publiqué aquí también,

[17] Oriol Bohigas (1925), arquitecto y urbanista catalán, fue el principal responsable de la política urbana para los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992.

[18] Juan Borchers (1910-1975), arquitecto chileno y teórico de la arquitectura. Publicó *Institución Arquitectónica* (1968) y *Meta Arquitectura* (1975) y es autor, junto a Isidro Juárez y Jesús Bermejo, del Edificio de la Cooperativa Eléctrica de Chillán (1962-1965).

[19] Raúl Farrú Awad (194?- 2014) fue un arquitecto y académico de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile desde finales de los años 50. En 1960, participó en un seminario de Historia del Arte dictado por Nikolaus Pevsner en la Universidad de Córdoba y, en 1961, estudió el desarrollo de las Villas Satélites en el Congreso de la UIA, en Londres. Como arquitecto, participó en varios proyectos para la Corporación de la Vivienda.

[20] La "Fuente escondida" es una colección de la Editorial Cruz del Sur dirigida por José Ricardo Morales. Consta de diez volúmenes que fueron publicados entre 1943 y 1947, con textos de autores del Siglo de Oro Español.



en Cruz del Sur, *Poetas del destierro*<sup>21</sup>. Este volumen es el Teatro: 40 obras. Está estupendamente editado... En soledad, no solo, decía Quevedo.

**DC:** ¿Trabajas en ordenador?

**JRM:** No. Porque lo mío va por la grafía.

**DC:** ¡Escribes a mano!

**JRM:** Sí. El gesto, el trazo de la línea facilita las ideas. No pienso con el sistema de teclado, que es como una especie de tartamudeo [José Ricardo repica en la mesa, tata tata], lo mío es más fluido. Y el secreto de esa prosa que te gusta, es justamente eso, que hay una armonía en el trazo. El movimiento de la mano y del brazo se traslada, se proyecta, en la escritura.

**DC:** Incluso los críticos hablan de la relación del cuerpo con la escritura.

**JRM:** Por supuesto. No hay duda sobre ello. Es un gesto más fluido (gesticula con el brazo). Yo lo he escrito todo a máquina. Pero primero a mano. Y a veces hago alguna pequeña corrección pero es mínima. Como decía Fray Luís de León, “no hablo desatadamente y sin orden, y porque pongo en las palabras concierto y las escojo y les doy su lugar, y las peso y las mido”<sup>22</sup>. Esa es la prosa.

**DC:** De hecho, estableciste una nueva relación en tu tesis sobre la paleografía de los documentos barrocos<sup>23</sup>.

**JRM:** No sé por qué se me ocurrió pero es así. Las ideas te llegan no se sabe cómo. Es un don diferente; no se puede explicar, es una percepción, una cierta figura de anticipación. Está en el aire, hay que precipitarlo. Es muy atractivo, muy bonito. Ahora ya no estoy creando conflictos en el teatro, he tenido tantos conflictos en mi vida que seguir creando conflictos es demasiado duro. Y ahora trabajo en ensayos, que es otro conflicto: hasta aquí se ha dicho esto; yo de aquí en adelante digo esto otro. También es un conflicto, pero es un conflicto más racional y de otra índole; es un desarrollo de ideas, una justificación de las cosas, etcétera.

**DC:** ¿Cuál ha sido tu experiencia a la hora de hacer tu obra? ¿Es un diálogo interior contigo mismo, o has tenido una persona cercana que pudiera ser un interlocutor?

**JRM:** Uno se desdobra, constantemente. En el fondo, uno es espectador de sí mismo; y dialoga. Hay algo de eso. Las ideas vienen no se sabe cómo. Pero que vengan es lo importante y es muy grato. Uno se da cuenta: esto no lo han dicho. Yo lo digo, y ya está. Los otros han hecho lo mismo, ¿verdad?, los precedentes.

**DC:** No deja de ser un diálogo con ellos.

**JRM:** Claro, sin duda. Gracián decía que leer es hablar con los muertos.

**DC:** Es una denominación. Pero siguen estando ahí con nosotros.

**JRM:** Están diciéndome cosas. Uno se hace solidario del otro. Es co-partícipe.

**DC:** Además es un acto de gran libertad, porque uno puede escoger con qué autores quiere conversar.

**JRM:** Eso es. Yo he sostenido en alguno de estos trabajos que leer es elegir: *Ligō*<sup>24</sup>. Jeanroy y Meyer<sup>25</sup> que son unos filólogos muy conocidos franceses dicen que no se puede demostrar eso: *legere* es *elegere*, leer es elegir. Y la lectura que tú haces de un libro y la que yo hago del mismo libro es diferente. Porque elegimos cosas distintas. Entonces, es una condición activa y no pasiva, como ahora hablan de la informática. ¿Y qué es eso, la informática? Creen que las ideas consisten en información, en estar informado de algo. Estando informado termina uno estando informe. Sencillamente. Lo primero que hay que hacer es formular algo. Y después lo transmites si quieres. Pero la primera actividad pensante es la formulación de algo. No es la información. ¿La información de qué? De lo hecho; pero hay que hacerlo. La informática es lo más pasivo que hay. Eso es lo subversivo. Lo razonable a veces es la subversión, completa. El mundo no es razonable. Por lo tanto, para subvertirlo hay que razonar [risas]. La pasividad es terrible. El subdesarrollo yo digo que consiste en no sacar partido de aquello que se tiene o se es.

**DC:** ¿Están aquí todas las obras de teatro?

**JRM:** Las de teatro sí. Bien, alguna se perdió. Salí de España solamente con una maleta y entré al campo de Saint Cyprien<sup>26</sup>. Lo importante era salvarse, salvar la vida. Y aquí estoy.

[21] MORALES, José Ricardo. *Poetas en el destierro*, Santiago: Cruz del Sur, 1943.

[22] Fray Luis de León (1527-1591), poeta renacentista español. José Ricardo cita la famosa “Dedicatoria” del Libro III *De los nombres de Cristo* (1583).

[23] Véase: MORALES, José Ricardo. *Estilo y paleografía de los documentos chilenos (siglos XVI y XVII)*, DIBAM, Santiago, 1994.

[24] *Ligō*, en latín: ligar, atar.

[25] Alfred Jeanroy (1859-1954) y Paul Meyer (1840-1917), filólogos franceses.

[26] Saint Cyprien fue uno de los precarios campos de concentración improvisados por el estado francés, entre 1939 y 1941, para confinar a los exiliados de la guerra civil española que conseguían cruzar a pie los Pirineos.

## COINCIDENCIAS

**JRM:** Sobre Giorgione<sup>27</sup>, el año 50 me pasó una cosa curiosa. Estuvo aquí un profesor de la Columbia University de Nueva York, Collins<sup>28</sup>, y le conté mi trabajo. Me dijo pasmado: "esto acaba de publicarlo Panofsky en Estados Unidos y se lo enviaré". Y me lo envió: "With admiration". Porque yo le había explicado el libro de Panofsky ¡sin saber que Panofsky había hecho eso mismo, en ese momento!

**DC:** Es increíble. ¿Y qué sentido crees que puede tener?

**JRM:** No lo sé. Yo trabajé todo un año (1950) en el Instituto de Arqueología en París. Y cuando me lo contó Collins, cuando estuvo aquí, me quedé de una pieza. En fin, ¿qué le vamos a hacer? Hay convergencias. Y es que un mismo problema admite una o ninguna o infinitas soluciones. Y cuando hay una solución puede ser que haya varias personas que den con ella, que la encuentren. A parte de esto, en mi vida me han ocurrido una serie de coincidencias a las cuales no sé qué explicación darle. Escapan a lo racional. Están a nuestro alrededor, también como las ideas. No sabemos cómo acuden a nosotros.

**DC:** ¿Y cómo escoges tus temas de estudio?

**JRM:** Depende. De pronto hay un tema que te agarra por el cuello y te dice: o me haces o te deshago; y entonces lo hago... Son trabajos que revelan cosas, enigmas. Como el de sor Juana Inés de la Cruz. Y está ahí, yo no invento nada. Basta con tener un olfato y decir por aquí hay una posible relación entre esto y esto y aquello.

**DC:** Pero a veces también uno tiene la sensación de que esos materiales se le presentan, se le facilitan. Hay algo de misterioso en esa gratuidad.

**JRM:** Te vienen a la mano. Hay que tener la capacidad de convergencia. Aunque son a lo mejor fenómenos aislados pero el sentido de ellos lo crea uno. El sentido unitario, que le da una forma. Se trata de decir algo nuevo, establecer una nueva relación nunca antes conocida. Esta es la aportación, y la hacemos nosotros, por eso es nueva. En los temas de pensamiento no hay edad: eso es lo que nos permite proximidad con autores de todas las épocas. Y además es una elección libre. Creo que de mi padre

tomé el rigor de lo científico. El ser un desterrado me permite estar "fuera" y poder juzgar. Si "formas parte" no puedes. Pero también mi obra sufre el destierro, es decir, la obra del desterrado sufre el destierro. No ha sido valorada ni aquí ni en España. Esta *Obras Completas* que ves aquí, sobre la mesa, se hicieron entre estas cuatro paredes, porque es la persona la que tiene el conocimiento. Donde yo estoy, está el conocimiento<sup>29</sup>. El estudio siempre ha sido silencio y soledad, recogimiento. Está dentro de nosotros.

*Santiago de Chile, 1 de octubre de 2013*

[27] Giorgione (1477-1510), pintor italiano de la Escuela Veneciana. Véase: MORALES, José Ricardo, "Un mito dramático en 'La tempestad' de Giorgione", *Revista Chilena de Literatura*, 1994, n° 44, pp. 73-124.

[28] George Roseborough Collins (1917-1993), historiador del arte estadounidense, fue profesor en la Columbia University de New York. Se especializó en la obra de *Antoni Gaudí* y publicó la primera monografía en inglés del arquitecto catalán: *Antonio Gaudí*, New York: George Braziller, 1960.

[29] Esta afirmación recuerda a la declaración que hizo Thomas Mann cuando llegó exiliado a Estados Unidos en 1938. Los nazis le habían retirado la nacionalidad alemana. Mann, dijo: "Donde yo estoy, está la cultura alemana".