

# Con JOSE RICARDO MORALES peregrino en su patria y autor de ninguna parte

**D**E José Ricardo Morales tuvimos las primeras noticias a través del chileno Jorge Díaz, llegado a España hace varios años, y de la lectura de algunas ediciones americanas de sus obras. Nos encontramos ante un teatro de gran interés, que unía a su valor dramático el de testimonio, desde una determinada perspectiva, de la vida de los transbordados españoles en América. Era el de Morales un gran teatro del desencanto, de la inadaptación radical, del dolor de no ser de ninguna parte. Salido de España en el 39, cuando sólo tenía veintitrés años, Morales no se había llevado a América —como Alberti, como Aub, como Grau, como tantos otros— un pasado, una agobiante memoria. Morales, por el contrario, se había ido a Chile con el futuro, y en América había hecho su vida. Pero, ¿seguro que era así? ¿Hasta dónde no pesaron en Chile esos veintitrés años primeros de su vida? ¿Hasta dónde no habría que buscar en el destierro muchas de las claves y razones de su obra?

Morales vino a Madrid hace unos tres años. Más o menos por entonces, la Colección «El mirlo blanco» publicaba un volumen con varias de sus obras. Parecía que el escritor —vuelto a Chile poco después— iba al fin a conseguir que su teatro llegara al país de donde oscuramente procedía. No ocurrió así. La revista «Primer Acto» publicó otra de sus obras, y un grupo, dirigido por Montserrat Juliá, ofreció en sesión única su primer y por ahora último estreno en España. ¿Qué ocurría —qué ocurre— con el excelente teatro de José Ricardo Morales? ¿Hasta dónde el exilio lo había marginado de la sociedad española y de sus necesidades actuales?

Ahora, Morales ha hecho un nuevo viaje a España. Catedrático de Historia del Arte de las dos Universidades de Santiago, ha venido para rastrear los antecedentes españoles de ciertas formas de la arquitectura americana, pero, como ocurría con Max Aub cuando aseguraba que «sólo estaba aquí para preparar un libro sobre Luis Buñuel», Morales ha venido a más cosas. A ver el paisaje, a hablar con sus nuevos amigos, a oír el castellano de España, a sumergirse en nuestra cocina, a ver si edita algunas de sus obras, a concienciar algunas de sus adormecidas raíces...

—Yo me fui en el treinta y nueve. Pasé en Francia, como tantos españoles que estaban en mi caso, algunos meses, y en septiembre de aquel mismo año llegué a Chile. En Santiago terminé mis estudios de Filosofía y Letras, me titulé y gané varias cátedras. Sigo con ellas en la Universidad del Estado y en la Universidad Católica.

—¿Qué habías escrito antes del destierro?

—Una farsa titulada «Smith Circus», que conservo inédita y ce-

rrada bajo llave, porque era una obra muy juvenil. La primera cosa que debe ser recordada, y que se incluyó en el volumen de «El mirlo blanco» dedicado a mi teatro, fue la «Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante», farsa para guiñol escrita en el treinta y siete.

—García Lorca escribió varias obras de ese tipo. Parece evidente que el interés por el guiñol estuvo más o menos ligado a la voluntad de hacer un teatro popular. ¿Hasta qué punto se enraizaba tu «Burlilla...» en esas motivaciones de carácter socio-cultural y político que aparecieron en la España de la preguerra?

—Creo que entra de lleno en ellas. No olvidés que yo pertenecía a «El Búho», un grupo de la Universidad de Valencia que dirigía Max Aub, y que guardaba, al menos en los propósitos, muchas afinidades con «La Barraca», de García Lorca. Nos planteábamos la necesidad de hacer no sólo un teatro popular, sino de un teatro para el pueblo. Dábamos incluso autos sacramentales, que la gente seguía y comprendía emocionalmente, si es que puede hablarse así. Claro, que yo creo que un auto sacramental lo entendía intelectualmente muy poca gente, incluso en su época, porque plantea problemas muy abstractos y de una manera, sobre todo si se trata de Calderón, compleja y difícil.

—¿Hiciste la «Burlilla...» en «El Búho»?

—No. Nuestro trabajo concreto no incluía el guiñol. La hizo otro grupo de estudiantes de la Universidad de Valencia. Después escribí una farsa, que estrenó la Xirgu en América. Esta obra pertenece también a la corriente de que venimos hablando, aunque yo diría que en ella hay ya lo que se podría calificar de vino nuevo en odres viejos, porque en la obra se propone ya el problema de la duda sobre la realidad, de la imprecisión e inseguridad ante el mundo.

—Esa problemática, que podríamos llamar pirandelliana, fue también de la del Aub de la primera época...

—Es probable que exista alguna relación. Recuerdo, por ejemplo, «La botella», una de sus obras con el mismo tema. En todo caso, yo no conocía ese teatro de Aub. La afinidad se produce porque en un momento dado hay en el aire determinados temas que cada uno trata a su manera, generalmente sin tener en cuenta las obras de los demás.

—Háblanos del estreno de tu primera obra por Margarita Xirgu. ¿Cómo fue posible? ¿Qué sucedió?

—Un amigo mío, Arturo Soria, me dijo que Margarita Xirgu tenía interés en conocer mi última obra. Era, en realidad, también mi primera obra larga. Fuimos a su casa, se la leí y me dijo que un mes más tarde la estrenaría. Excuso decirte cómo me quedé. Eso ocurría en el cuarenta y cuatro, y la farsa estaba escrita en el cuarenta y uno. La Xirgu estrenó, en efecto, la obra en el cuarenta y cuatro, y al año siguiente la llevó a Buenos Aires, junto con «La casa de Bernarda Alba», de García Lorca, que había recibido poco antes. Para Buenos Aires hicimos algunas modificaciones del texto original. En principio, el último acto se desarrollaba en el interior del personaje, y podría decirse que la obra guardaba cierta afinidad con el «teatro quieto» de Beckett; afinidad, claro está, de la que puede hablarse ahora, pero no cuando escribí la obra, en un momento anterior al de Beckett; bueno, el caso es que rehice ese último acto para que transcurriera también en la realidad, y la crítica de Buenos Aires aseguró que era el mejor de la farsa y que la obra iba hacia arriba.

—¿Qué recuerdos conservas de la vida teatral y literaria de la Valencia de la preguerra? El corte del treinta y nueve fue tremendo, y cada vez se ha sentido una mayor necesidad de recobrar la relación y el sentido de continuidad con la vida cultural española de los años treinta...

—Mi vocación dramática empezó en esa época. Ten en cuenta que la guerra comenzó cuando yo tenía veinte años. Yo estaba en la Universidad desde los dieciséis, y tal vez lo más emocionante para nosotros fue el estreno de «Yerma», de Lorca, por Margarita Xirgu, en el Principal.

—¿La conociste entonces?

—No. Me acuerdo también de las obras que presentaba Lola Membrives...

—Se repite con frecuencia que el teatro español de los treinta era el de los Benavente, Arniches y hermanos Álvarez Quintero. Y que los Valle-Inclán, Unamuno, Alberti, Grau —es decir, salvando el reconocido éxito de Lorca, los mejores— sólo interesaban a minorías muy reducidas. Es decir, que la imagen satisfactoria que ofrecen media docena larga de dramaturgos de aquel entonces estaría en cierto modo negada por la rea-

lidad escénica. Es evidente que esto es en alguna medida exacto; pero, ¿qué piensas tú al respecto?

—En «El Búho» estrenamos obras de Valle-Inclán. Concretamente, «Cuento de invierno» y «Ligazón». Luego, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que yo fundé con De la Barra, empezó con «Ligazón», de Valle-Inclán, y «La guarda cuidadosa», de Cervantes. Eso te indica que para nosotros Valle estaba vivo. Ahora dicen que Valle fue un descubrimiento de la posguerra, pero eso no es cierto. Para muchos era ya un autor fundamental, al que no se le hacía el caso que merecía...

—¿Y de Max Aub? Ciertamente que la mayor parte de su obra está escrita después del treinta y nueve, en el exilio de México. Pero antes había escrito una serie de dramas que cabría calificar de la vanguardia teatral española de la época. ¿Qué pensabais vosotros del teatro de Max?

—Max tenía ya treinta y tantos años cuando dirigía «El Búho». De esa época es el estreno de su «Historia y muerte de Pedro López García», obra en un acto, que no está entre lo mejor de su teatro. De sus otras obras recuerdo «El espejo de avaricia», que leyó una vez públicamente en Valencia... Lo cierto, sin embargo, es que teníamos una noción muy fragmentaria de la personalidad de Aub, quizá porque éramos muy jóvenes...

—Y al margen del teatro que interesaba a la pequeña burguesía de la ciudad, vosotros, los estudiantes, y la gente más preparada, ¿qué movimientos del teatro mundial eran los que seguías con más atención?

—Leíamos las publicaciones de «La Farsa», donde aparecían textos completos. Recuerdo, por ejemplo, la impresión que nos produjo «La calle», de Elmer Rice. Pero en realidad éramos muy pocos los que nos preguntábamos por cómo debía ser un «teatro actual», correspondiente a la época.

—Háblanos ahora de tu larga etapa americana. ¿Podrías resumir los problemas de creación teatral ligados al destierro? O, dicho de otro modo: ¿cuál es la característica fundamental y generalizada de tu obra en tanto que hecha en el exilio?

—No debemos olvidar que el escritor es siempre un desterrado, puesto que participa en la vida, y a la vez está desprendido de ella para poder tratarla de alguna manera. Esa experiencia de destierro la tiene uno en una especie de



## JOSE MONLEON

esquizofrenia cuerda; ahora bien, en el exilio, esa condición de «ser aparte» se acentúa, porque el idioma que se habla alrededor de uno no es el que a uno le corresponde. Escribiendo para hacerse entender resulta, sin embargo, que lo que debiera ser más significativo se convierte en lo más excluyente para el espectador. Así, por ejemplo, «El embustero en su enredo», mi primera farsa, escrita en un lenguaje muy castellano, no la entendía bien el público de Buenos Aires. ¿Por qué? Porque las cosas se decían por su nombre. Es decir, que el lenguaje carecía de la vaguedad que corresponde a un público de desterrados, como es el caso del de Buenos Aires, formado por españoles, italianos y gentes desvinculadas de su tierra. La paradoja estaba en que al nombrar las cosas como es debido, no había comunicatividad, que la eficacia del diálogo se perdía por ser en sí mismo eficaz. Lo que no dejaba de ser un elemento más en una obra cuyo tema central era lo que luego se ha llamado la incomunicación...

—Citando de nuevo a Max Aub, podríamos calificar su obra posterior al treinta y nueve como una gran crónica y un gran estudio del destierro. Sus personajes viven obsesionados por el «regreso» y, a

la vez, por la «imposibilidad de regresar» a una realidad definitivamente perdida. Es gente maltratada por la Historia, en asincronía con su curso, siguiendo desde fuera, con agonía y esperanza quimérica, lo que ocurre en su tierra. ¿Cómo has vivido tú ese problema? ¿Cuál ha sido tu relación a distancia con España?

—La segunda guerra mundial nos desvinculó durante seis o siete años de Europa. De manera que había que hacerlo todo desde allí, contando sólo con lo que uno llevaba detrás y consigo...

—Sin embargo, tu teatro produce una dolorosa impresión de lejanía...

—Esa lejanía se expresa sobre todo en una desvinculación de lo que podríamos calificar como vernáculo. Ya no hay un idioma ni unas situaciones que pudieran definirse como españoles. Pero tampoco como chilenos o americanos. Es un teatro de ninguna parte. Subraya la sensación del escritor de asistir a la vida desprendido de ella...

—¿Y concretamente con respecto a España?

—Sucedió algo semejante. Uno seguía y sentía cuanto aquí pudiese ocurrir, pero sin intervención posible. Mi teatro considera fundamentalmente al hombre como un

ser extraño del mundo en que vive.

—El hecho de que el tema del «regreso» aparezca en la obra de otros exiliados y no en la tuya, ¿se debe a que tú eras mucho más joven cuando saliste de España?

—Supongo que sí. La nostalgia corresponde a quien ha perdido mucho porque ha vivido mucho. Pero para quien la vida es aún proyecto, la situación es distinta: tiene que hacer las cosas sin que domine la sensación de haber perdido algo.

—Esa visión del escritor como un ser extraño es evidente que te ha ayudado a superar una buena parte del trauma del exilio. Pero, ¿qué ha sucedido con tu teatro dentro de la sociedad chilena? ¿Ha mantenido una actitud de lejanía ante tu obra? Al fin y al cabo, es muy sintomático que fuera Margarita Xirgu, otra exilada, quien te estrenara.

—Considero que sí. Mis obras sólo han sido montadas, aparte del caso de la Xirgu, por algún que otro grupo universitario, sin que pueda hablarse de verdaderos estrenos ni de acción sobre un público. No sé hasta qué punto me sienten como un extranjero. Las dificultades no sólo nos las ponen los demás, sino que nos las ponemos nosotros mismos y las ponemos a los demás. Así, se decía que mi diálogo era difícil de entender. Sus características eran parecidas a las del que luego se llamó «diálogo del absurdo», al drama de la incomunicación, que era precisamente el que yo sufría. O sea, que si en mi teatro existen una serie de rasgos que más tarde aparecerán en un ya «establecido» concepto del teatro «del absurdo», se debe a que esa era mi situación personal, y, naturalmente, ese extrañamiento se daba también, respecto a mi texto, en quien lo leía o recibía. Es decir, que mi obra no tiene la menor gratuidad. Era mi realismo. Por eso, cuando me preguntan si mi obra pertenece al teatro del absurdo, yo siempre respondo que no. Si el mundo es sordo, el mundo es absurdo—absurdo quiere decir etimológicamente tender a o hacia lo sordo—; si no hay respuesta, se establece un diálogo de sordos y estamos en lo que se llama teatro del absurdo, sin que eso presuponga ningún planteamiento intelectual.

—El hecho de que tu teatro no se represente, ¿en qué términos condiciona tu poética? ¿qué sales ganando o perdiendo con no estrenar regularmente?

—Eso me ha dado mayor libertad. Yo he hecho lo que he querido o sabido hacer. No he tenido que sujetarme a ninguno de los convencionalismos escénicos, lo que da a mis obras una serie de posibilidades que el teatro más «profesional» no tiene.

—La marginación general de tu obra resulta, en tanto que escritor, cruel. En muchas de tus obras planteas temas y actitudes, según

tú mismo has apuntado antes, que quizá se han formulado por primera vez en el teatro moderno, y, sin duda alguna, por primera vez en el teatro en lengua castellana. ¿Qué opinas de ese carácter precursor, poco conocido precisamente por no estrenarlas, que tienen muchas de tus obras?

—Yo digo que los precursores llegan siempre tarde. Si yo soy precursor, también se me puede aplicar el principio. Yo creo que he trabajado sistemáticamente el tema del hombre deshumanizado y convertido en objeto, en material. Incluso tengo una obra inédita que se titula así: «El material». O sea, que he tratado «la cosa humana»—que es el título de otra de mis obras— como algo que se puede vender y comprar, con lo que se puede operar. He tratado al hombre como objeto en «El inventario», donde empleo haciendo un inventario de objetos y termino haciendo el inventario del hombre, vaciándolo y clasificándolo. Esa es una de las líneas de mi teatro.

—Determinada, según explicabas, por tu condición de transtornado...

—Desde luego. A mí me parece que lo importante es sacarle partido a la situación en que uno está. Eso permite trabajar sobre una experiencia viva y vivida. Si el hombre actual, en general, y por razones técnicas, políticas y de diverso orden, se siente un poco desterrado, sucede que también él tiene una experiencia del exilio, aunque no tenga una conciencia muy clara de la misma. Pero el deber del dramaturgo es precisamente hacer sentir a los demás aquello que viven sin saber que lo viven. Somos como el tábano socrático que mueve a los demás; no damos lo que los demás conocen, sino que les hacemos conocer o sentir experiencias de las que, teniéndolas, no poseen ninguna formulación clara.

—¿Qué opinas de una obra como «Gaspar», de Peter Handke, estrenada hace poco en Madrid y con mucho que ver con tu problemática?

—Tanto tiene que ver, que, sin jactarme, te diré que asistí a su representación con la impresión de que veía una de mis obras, situada en la vertiente a que antes me refería. En el «Gaspar» le dan al hombre el lenguaje, pero finalmente se lo quitan, lo vacían, reducida la palabra a lugares comunes, privado el hombre de un idioma, de un «eidos», de una condición propia. «La cosa humana», que yo escribí en el sesenta y seis, me parece que tiene mucha afinidad con el «Gaspar», escrita después.

—¿Quieres señalarnos ahora el discurso hecho a través de tus obras, citándonos los títulos fundamentales?

—Después de «El embustero en su enredo» escribí tres obras en un acto que forman «La vida imposible». En ellas hay ya claras si-

# ALIANZA EDITORIAL

El libro de bolsillo

## NOVEDADES

\*455

Lewis Carroll  
Alicia a través del espejo

\*

\*456

Friedrich Nietzsche  
El nacimiento de la tragedia

\*

\*457

Leopoldo Alas, "Clarín"  
Cuentos morales

\*

\*\*458

Isaac Asimov  
El universo

\*

\*\*459

Jean-Luc Godard  
Cinco guiones

\*

\*460

Christopher Tugendhat  
Las empresas multinacionales

\*

461

Mortimer Ostow  
La depresión: psicología de la melancolía

\*

\*462

Narrativa peruana 1950-1970  
Prólogo y selección de Abelardo Oquendo

\*

\*\*463

Norman F. Cantor  
La era de la protesta

\*

tuciones del absurdo, que estaban anticipadas en «El embustero en su enredo», donde aparece una situación muy semejante propuesta más tarde en «Las sillas». El «embustero» se engaña en la idea que tiene de su mujer, y hace vivir a una mujer imaginaria en escena, igual que en la obra de Ionesco. Pero en «La vida imposible» hay una obra que se titula «De puertas adentro», donde un matrimonio discute y llega a la irracionalidad más absoluta pretendiendo tener razón. Es decir, que el deseo de tener razón les priva de toda razón, llegando a un diálogo absolutamente incoherente. Al final, pudiendo resolver su situación personal aprovechando la ayuda que les ofrece un tercer personaje, prescinden de esa solución por la idea obsesiva de tener razón. En esas tres obras en un acto hay muchos indicios de lo que aparece en mi teatro posterior; al fin y al cabo, la producción de un autor suele ser el desarrollo de las posibilidades de una serie de ideas apuntadas en sus primeras obras. Uno no se mueve por lo que están haciendo los demás, sino que desenvuelve lo que tiene y va encontrando en sí mismo. Luego escribí «Bárbara Fidele», que es el problema del hacer en el teatro. Yo pensé que si un Pirandello había desarrollado, sobre todo, los problemas del ser y del conocer, el problema del teatro es el problema del hacer. Yo, para ser algo, tengo que hacer algo, y lo que hago me hace. Entonces, ahí aparece una mujer que, pretendiendo hacer el bien, hace el mal y destroza a varias personas que quiere y a las que desea favorecer. Ferrater Mora, en el ensayo dedicado a mi teatro, señala que es el mismo problema que el de «El Diablo y el Buen Dios», pero escrito antes. La obra obtuvo un Premio del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en mil novecientos cuarenta y ocho, y la de Sartre es del año cincuenta. Después de eso escribí «El juego de la verdad», que es el problema de la verdad llevada hasta los límites de lo tolerable, y estuve diez años sin escribir porque me pareció que no tenía sentido escribir obras y guardarlas en un cajón. En este período me dediqué, sobre todo, a pintar. Hice varias exposiciones, pero acabé considerando que lo mío era el teatro, y volví a él. Escribí teatro en una pieza y obras largas, como «Hay una nube en su futuro», contra la bomba atómica, pero tratando los problemas que hoy se llaman de polución o de daño ecológico. Hay una fábrica de «smog», puesto que es el artículo que más se consume en el mundo, que se transforma luego en una fábrica de bombas atómicas. Es una cosa muy delirante, pero es una musa que inspira a los científicos, porque la musa actual debe inspirarlos más a ellos que a los poetas. Sistemáticamente he seguido trabajando luego sobre la idea del hombre-cosa, del hombre-material, en varias obras. Se titulan «La cosa humana», del sesenta y seis, «El inventario», que es del setenta y uno;



JOSE RICARDO MORALES

«Orfeo y el desodorante», o «El último viaje a los infiernos», que es del setenta y dos; «No hay que perder la cabeza», o «Las preocupaciones del Doctor Guillotin», sobre la guillotina, un instrumento de igualdad ante la muerte, y estoy preparando una «Lección de cosas», que empezará con los instrumentos musicales y de toda índole. Hay obras situadas en otras líneas, como, por ejemplo, «Un marciano sin objeto», la historia de un hombre que no cree en los marcianos, a quien los agentes convierten en tal y enloquecen por considerar que esa incredulidad es el síntoma característico de los marcianos. Otra obra es «Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder»; trata de la manipulación de las noticias en beneficio del poder, tal como sucede en todas partes. Esa obra fue estrenada en Madrid...

—Antes nos has hablado de tu extrañamiento. ¿Crees que eso basta para explicar la distancia que existe entre tu dramaturgia y la imagen general de una América Latina en pleno y acelerado proceso revolucionario? Una serie de obras, películas y novelas parece responder a una sociedad que lucha por su transformación. ¿No te desazona ver a tu poética tan apartada de esos comunes objetivos inmediatos? ¿O acaso es un tópico, una manipulación más de las noticias, lo que yo digo?

—Lo que yo hago corresponde a mi posibilidad concreta de hacer. Alguien decía una vez que nosotros los exiliados «estamos chilenos», y tenía parte de razón, porque queriendo mucho a Chile y a Latinoamérica, uno también asiste a esos problemas sin sentir que son suyos. Por esa razón, tal vez yo no esté en condiciones de poder tratar problemas inmediatos. Para ello, por ejemplo, yo tendría que falsear mi lenguaje, hacer hablar a los personajes un idioma que no conozco a fondo, que es ajeno a mi propia condición, al idioma mío. Y si eso sucede con el idioma, yo creo que sucede con todo, con el carácter y con las reacciones de los personajes. Es posible que nuestras reacciones sean distintas a las de un latinoamericano. Todo esto a uno le sparta un poco de ese tipo de teatro a que aludías.

—¿Cómo ves la situación chilena en estos momentos? Sitúate tú mismo en ese marco.

—Para mi eso es muy difícil de contestar. Yo no soy un político profesional...

—Pero tienes nacionalidad chilena. Votaste en las últimas elecciones...

—Sí, pero el voto era secreto. Afortunadamente.

—¿Qué relación hay entre el teatro chileno de hoy y el proceso político del país?

—El teatro chileno actual creo que o bien se orienta hacia Brecht, cuya obra es muy distinta a la mía, o bien se vincula a ciertos localismos, a cierto folklore, que tampoco puedo sentir yo. Naturalmente, los problemas que trata este teatro no me son ajenos, pero yo los denuncio de un modo más abierto y general. No por eludir el problema, sino por lo contrario; yo he propuesto problemas que luego han sido problemas generales. Porque la condición del artista no es sólo reflejar lo que hay, sino olfatear, descubrir lo que llega o está escondido.

—¿Cuál es el mayor problema actual de la unión popular, del socialismo a través de las vías constitucionales que propugna Allende?

—Para mí, el problema sería de racionalidad y de eficacia. Yo creo que los programas no salvan a nadie, sino las cabezas que llevan adelante determinados programas. Lo que corresponde es dar soluciones que sean factibles en un momento dado. Puede haber un relativo utopismo —siempre lo hay: el hombre es un ser utópico, el ser que está fuera de donde está, en el tiempo y en el espacio—, pero, me parece a mí, lo que habría que hacer es atenerse a lo factible. Lo deseable es deseable en la medida de lo factible. O sea, que quimerizando no se transforma nada decisivamente. Hay que encontrar el cauce entre el programa y la posibilidad real.

—Estuviste en España hace tres años. Ahora has vuelto. ¿Qué sientes cuando andas por nuestras calles o te metes en uno de nuestros teatros? ¿Qué te parece nuestra actual literatura?

—La literatura de los desterrados apenas se conoce aquí y la de aquí se conoce con mucha dificultad en países que están bastante aislados, como es el caso de Chile, donde la importación de libros tropieza con serios problemas económicos. La idea que tenemos allá es bastante fragmentaria, y de teatro sólo he visto «Gaspar». —¿Quién te ha editado en España?

—Hasta ahora sólo «El mirlo blanco», «Primer Acto» y «Revista de Occidente». Ahora hay posibilidad de que lo haga la Colección Teatral «Cuadernos para el diálogo».

—¿Y no te ha afectado esta vuelta a España después de tan larga ausencia?

—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. ■ J. M.