



Teatro, política y memoria en "El jardín quemado," de Juan Mayorga

Author(s): Manuel Aznar Soler

Source: *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 31, No. 2, Drama/Theatre (2006), pp. 465-504

Published by: Society of Spanish & Spanish-American Studies

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/27742418>

Accessed: 11-06-2019 09:08 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Society of Spanish & Spanish-American Studies is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Anales de la literatura española contemporánea*

**TEATRO, POLÍTICA Y MEMORIA EN
“EL JARDÍN QUEMADO,”
DE JUAN MAYORGA**

MANUEL AZNAR SOLER
Universitat Autònoma de Barcelona

Para Ricardo Doménech

El 27 de marzo del año 2003, con el telón de fondo de la guerra de Irak y con motivo del Día Mundial del Teatro, la Plataforma Cultura Contra la Guerra leyó en Madrid un texto del dramaturgo Juan Mayorga titulado “El teatro es un arte político.” Se trata de un texto escrito desde la convicción de la función política del teatro, es decir, de que “no es posible hacer teatro y no hacer política.” Y se habla en él de “ellos” y de “nosotros,” de un “ellos” con el que se refiere a los amos del mundo, a los señores de la guerra, a las fuerzas vivas del capitalismo y a los políticos que representan sus intereses económicos. Y frente a “ellos,” que quieren convertirse en nuevos dioses, estamos “nosotros,” los hombres de a pie, los ciudadanos críticos, los artistas, escritores e intelectuales que queremos seguir luchando, contra las amenazas e imposiciones del poder, por la libertad y la dignidad colectivas:

... Nos piden que guardemos silencio ante lo que pasa.
(...) Quieren convencernos de que el mundo es un enigma
cuya solución sólo ellos conocen. Quieren convencernos
de que nuestro mundo es tan misterioso como el de los
antiguos griegos, los cuales debían acatar ciegamente los
oscuros designios de sus dioses. Por pequeños que sean,

los hombres que nos gobiernan se creen dioses, y como dioses nos exigen silencio.

Olvidan que el teatro nació precisamente para interrogar a los dioses. Y para desenmascarar a los hombres que se disfrazan de dioses. (Mayorga, 2003a)

“Ellos” quieren convencernos de que el silencio es la actitud políticamente correcta, pero el mundo del siglo XXI no es el de los antiguos griegos, “los cuales debían acatar ciegamente los oscuros designios de sus dioses.” Por ello, en construcción anafórica y como un desafío abierto al poder, Mayorga va a reiterar nuestra voluntad colectiva de no guardar silencio ante las palabras oscuras de los nuevos dioses:

No vamos a guardar silencio porque amamos las palabras, y necesitamos oponer palabras claras a esas palabras oscuras que manejan los nuevos dioses. Palabras oscuras que quieren convertirnos en personajes de una función infantil donde sólo hay buenos y malos. Palabras oscuras que llevan a inocentes al sacrificio. (Mayorga: 2003a)

Palabras claras contra el silencio impuesto, palabras claras del arte y del teatro que sirvan para interrogar a estos nuevos dioses y para desenmascarar sus mentiras e imposturas, su voluntad interesada de construir con palabras oscuras una interpretación del mundo basada en el maniqueísmo más infantil:

No vamos a guardar silencio porque tenemos memoria. El teatro es un arte de la memoria. Recordamos todas las guerras desde los griegos. Todas las víctimas, cada una de ellas. Y todas ellas están hoy, otra vez, en peligro. Porque sólo hay una forma de hacer justicia a las víctimas del pasado: impedir que haya víctimas en el presente. (Mayorga, 2003a)

El teatro es un arte de la memoria, pero en el mundo actual impera el “shock,” que Mayorga define como “un impacto violento que colma la percepción de un hombre y suspende su conciencia; una conmoción que deja una marca indeleble en su memoria y, sin embargo, no crea ni recuerdo ni historia” (Mayorga, 1996: 43). El “shock” constituye, pues, “la forma y el fondo de los modos de expresión dominantes en nuestro tiempo” y el dramaturgo lo condena precisamente porque entre sus víctimas “están la memoria y la conciencia.” Memoria y conciencia que, a su modo de ver, son las “matrices del teatro de todos los tiempos.” Por ello, Mayorga defiende la necesidad ética y política de un teatro creador de memoria y de conciencia: “De ahí que la opción por un teatro creador de memoria y de conciencia constituya hoy una decisión moral y política, previa a cualquier otra y de más alcance que ningún compromiso” (Mayorga, 1996: 44).

El teatro es un arte de la memoria y, desde *Los persas* de Esquilo, el inventario de víctimas es, por desgracia, innumerable. Por la dignidad de las víctimas del pasado, hay que luchar en el presente como ciudadanos libres, según Mayorga, contra toda forma de dominación, contra todo tipo de amenazas y peligros que provienen del poder, contra una educación maniquea para la barbarie ante la que no cabe ninguna clase de resignación sumisa:

No vamos a guardar silencio porque nos debemos a nuestra ciudad, y también nuestra ciudad está en peligro. Ciudadanos: cada uno de nosotros está en peligro. Nos están educando para la barbarie. Nos están educando para dominar o para ser dominados, para dominar a otros o para resignarnos al dominio de otros. Nos están educando para matar o para morir. No vamos a guardar silencio. Hoy menos que nunca vamos a guardar silencio. No (Mayorga, 2003a).

El teatro es un arte de la memoria

Cuatro años antes, en 1999, Mayorga publicó otro texto teórico interesante para nuestro presente trabajo con el título de “El dramaturgo como historiador.” En él constata como un hecho objetivo “que, al final del siglo XX, relevantes autores españoles ensayan el teatro histórico. Pertenecen a generaciones varias, manejan estrategias dramáticas diversas, se dirigen a públicos distintos, pero comparten un mismo afán de rememoración.” Coinciden esos autores dramáticos españoles en cultivar un teatro de la memoria pero, naturalmente, “manejan estrategias dramáticas diversas,” una cuestión clave para entender la singularidad escénica de nuestro autor. En cualquier caso, Mayorga no duda en sostener la vigencia del teatro histórico en términos que subrayan ante todo su función política y su innegable actualidad:

El llamado teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa.

(...)

El teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la autocomprensión de su época y, por tanto, empuja en una dirección el futuro de su época. (Mayorga, 1999: 9)

Así, tras describir las características y condenar por su propia índole conceptos como los de un “teatro consolador,” “del disgusto,” “estupefaciente” o “narcisista,” Mayorga defiende el “teatro crítico”:

El teatro puede hacer visible una herida del pasado que la actualidad no haya sabido cerrar. Puede hacer resonar las voces de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos,

puede invocar un pasado que le haga incómodas preguntas. Teatro crítico. (Mayorga, 1999: 9)

Toda la obra dramática de Juan Mayorga es “teatro crítico,” pero no todo ella es teatro histórico-crítico, como es el caso de *El jardín quemado*. Teatro histórico-crítico, creador de memoria y de conciencia, que nada tiene que ver con ese teatro documental que, “en sus peores versiones, es el equivalente escénico del museo de cera,” un teatro que se limita a ser una mera ilustración escénica de los documentos históricos. Por el contrario, el teatro histórico-crítico se escribe desde el sentido de “responsabilidad acerca de la imagen que del pasado se hace el presente” y desde “algo mucho más importante: el respeto a los muertos.” Un respeto que resulta determinante al autor del teatro histórico-crítico para proceder a “la decisión mayor entre las que toma: cómo se relaciona su obra con la imagen del pasado dominante en su época.” Así, frente al teatro que muestra el pasado como un museo muerto, el teatro histórico-crítico “muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente”:

El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva inexplorada en la que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora decidimos cuál es nuestro pasado, qué hechos nos conciernen, en qué tradición nos reconocemos. El pasado está ante nosotros tan abierto como el futuro.

Siempre será posible una nueva representación de la muerte de César. Siempre será posible hacer de ella una experiencia nueva. Siempre será posible contemplar esa muerte con asombro. Como si nunca antes hubiera sido vista. Ésa es la tarea del teatro histórico: que se vea con asombro lo ya visto, que se vea lo viejo con ojos nuevos.

El mejor teatro histórico abre el pasado. (Mayorga, 1999: 10)

El teatro histórico-crítico, por tanto, es ese teatro histórico que abre el pasado a una nueva mirada del espectador contemporáneo, que presenta “lo viejo con ojos nuevos” para sorpresa del público actual, porque, según convicción de Mayorga, “el pasado está ante nosotros tan abierto como el futuro.”

La estrategia dramática de Juan Mayorga en “El jardín quemado”

En *El jardín quemado*, obra escrita en 1996¹ cuyo estreno estaba previsto realizar en abril de 1997² por parte del Centro Dramático Nacional,³ Mayorga abre la escena al acontecimiento histórico más importante de nuestro siglo XX, a la herida colectiva más viva y determinante de nuestro presente: la guerra civil española.⁴ Sin olvidar el estreno español en 1978 de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti; el 20 de enero de 1995 el de *Gernika, un grito. 1937*, de Ignacio Amestoy; o el 8 de octubre de 1999 el de *Misión al pueblo desierto*, de Antonio Buero Vallejo, recordemos tan sólo títulos como *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez, o *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra—escritas en 1977 y 1986, pero estrenadas en 1982 y 1987, respectivamente—, para constatar hasta qué punto la memoria de la guerra civil española ha estado viva en los escenarios de nuestra actual sociedad democrática y hasta qué punto estos autores la han abordado desde estrategias dramáticas tan distintas. Mayorga, fiel a su concepto de un teatro histórico-crítico, nos presenta en *El jardín quemado* una situación dramática con la que quiere hacer visible la herida de la guerra civil española y dar voz a los vencidos en ella para poder plantearnos así, desde nuestro presente, “incómodas preguntas” sobre ese pasado abierto.

I

La acción dramática de la obra—estructurada en cinco fragmentos, un prólogo y un epílogo—se sitúa “en España, a finales de los años setenta” (2001: 39), es decir, en los primeros años de la que hemos convenido en llamar “transición demo-

crática.” En el “Prólogo” el joven Benet pasea a medianoche por el puerto de una isla indeterminada de las Baleares—Monleón sostiene que se trata de Menorca y de “la ocupación de Menorca por el ejército nacional” franquista (Monleón, 2004: 25)—y entra en diálogo con un Hombre Estatua: “*La Estatua representa a un hombre a punto de lanzarse al mar*” (41). El Hombre Estatua, subido en su pedestal, “hace la estatua,” representa un papel, al igual que van a representar sus papeles respectivos, como tendremos oportunidad de comprobar, todos los internos de San Miguel, un espacio situado arriba, en “*la cima de la colina*” (42), y que dirige el doctor Garay. Pero este Hombre Estatua, que está obsesionado por su cicatriz, huyó de San Miguel y ha conseguido, contra la opinión del propio doctor Garay, sobrevivir a la intemperie: “Él me dijo: “Ni una hora podrás vivir fuera de San Miguel.” Pero ya lo ve, no necesito a Garay. (...) Jamás volveré a San Miguel” (42). Así pues, a diferencia de los demás internos, El Hombre Estatua no necesita al doctor Garay para sobrevivir, aunque esté obsesionado por su cicatriz: “El que la hizo, consiguió lo que se proponía” (42). Pero mientras “*Benet niega ver cicatriz alguna*” (41), El Hombre Estatua “*mira el reflejo de su cicatriz en el agua*” (42): “Pensé que, con los años, perdería profundidad, que se escondería entre las arrugas. Pero no hay otra verdad que la de las aguas del puerto. Estas aguas no engañan: la cicatriz es más fuerte cada día” (42).

La presencia escénica del Hombre Estatua desconcierta a Benet y parece obvio que, al inicio de su estrategia dramática, Mayorga quiere que desconcierte también la percepción del lector o del espectador, obligado ya a plantearse las razones por las que este enigmático personaje ha asumido la representación de su papel de vivir inmovilizado como la estatua que ha elegido interpretar. ¿Quién es este hombre “*con ademanes de anciano*” (41) que baja y “*sube fatigosamente al pedestal*” (42)? ¿Por qué huyó de San Miguel? ¿Por qué hace la estatua en el puerto? ¿Y desde cuándo? Se inicia así el proceso de construcción dramática del enigma:

BENET.—¿Vivió usted mucho tiempo en San Miguel?

ESTATUA.—¿Mucho tiempo? Es curioso que me haga esa pregunta precisamente hoy: he soñado que metían toda la ceniza del jardín en un reloj de arena (*Sube fatigosamente al pedestal.*) No entre con Garay en el jardín. (42)

Meter la ceniza del jardín quemado de San Miguel en un reloj de arena: este sueño del Hombre Estatua constituye para Ignacio Amestoy “el santo y seña de la obra, luego vendrá la demostración del teorema” (Amestoy, 2004: 38) por parte de ese matemático que sabemos es también el dramaturgo Juan Mayorga. Y, tras estas palabras del Hombre Estatua, el silencio más absoluto por su parte (“*La Estatua no reacciona. Silencio*” (43) como respuesta a las preguntas de Benet, un silencio determinante en la estrategia dramaturgica de Mayorga que, en la línea de la estética de la recepción, indaga en una dramaturgia del enigma destinada a la construcción del sentido por parte del espectador ideal.⁵ Así pues, descifrar el enigma de San Miguel, del jardín quemado de San Miguel, de la verdad de lo que sucedió durante la guerra civil en San Miguel—un supuesto manicomio dirigido por el doctor Garay desde los años de la guerra civil—, constituye el objetivo fundamental del joven Benet. Y como me interesa analizar también la estrategia dramaturgica de Mayorga en *El jardín quemado*, voy a realizar una lectura lineal y progresiva de la obra.

II

Desde el principio, desde “Uno,” Benet investiga en los archivos de San Miguel para tratar de descubrir la verdad, o mejor, el pre-juicio con el que viaja a la isla para fundamentar con pruebas su verdad. Aparentemente, sin embargo, quiere documentarse para “un rutinario trabajo de fin de carrera” (48) con el objetivo de “proponer estrategias de futuro. También en la psiquiatría soplan nuevos vientos” (48). En realidad, Benet, que representa el viento fresco de la joven democracia, aspira a dirigir el centro porque identifica a Garay con la dictadura franquista y quiere realizar un proceso de reformas:

por ejemplo, la de derribar el muro que cierra el patio, porque la caída simbólica del muro convertirá, según su convicción, a San Miguel en un espacio libre y abierto.

Así, su primera entrevista con el doctor Garay transcurre en el despacho de éste, cuyo “*gran ventanal da a un jardín quemado*” (45) que, desde el principio, se nos presenta como una “triste metáfora de la derrota” (Matteini, 1999: 50). Benet le comenta al doctor Garay que ha conocido en el puerto—“el rincón más sórdido de la isla” (47), según el doctor—“a un tipo pintoresco: un hombre estatua” (46) cuyo apodo dice ser, ante la “*extrañeza de Garay*” (46), el de “Periquito Lila,” un hombre al que, siempre según el doctor, “le pagan para que no se mueva” (47). Benet halaga el “ejemplo ético” (47) de Garay, considerado como “un santo” (48) por su dedicación absoluta a sus pacientes, aunque lamenta que le impida todo contacto con ellos, una incomunicación absoluta que Garay justifica con estas palabras:

GARAY. Me alegra que al fin haya comprendido mi punto de vista. Los muchachos viven en un equilibrio precario, pero precioso, que por nada del mundo voy a arriesgar. Sólo por esa razón le recibí a usted con alguna reticencia. Pero ha sido tan respetuoso con nuestras costumbres... (48)

En rigor, los puntos de vista de Benet y Garay son radicalmente opuestos. Pero está claro que ese actual “equilibrio precario” de los internos es el que quiere a toda costa preservar el doctor, un difícil equilibrio para el que la presencia de Benet constituye toda una amenaza. Así, el doctor Garay conjuga la defensa conservadora del orden establecido, de ese “equilibrio precario” que domina en San Miguel, con su simpatía por los cambios democráticos que deben realizarse en la sociedad española:

GARAY. Se acabó la dictadura y el país entero está ansioso por cambiar de arriba abajo. Usted sabe que el nuevo régimen cuenta con todas mis simpatías. Pero

temo que tanta ansiedad traiga algunas precipitaciones.
(48)

Benet le confiesa sus proyectos reformistas y Garay confirma el temor de que su ansiedad origine “algunas precipitaciones”: “Tendríamos que hablar más despacio acerca de eso” (49). En realidad, Benet tiene una percepción de la realidad de San Miguel que Garay no puede compartir y que se resume en esa dicotomía entre el “patio” y el “jardín.” Por ejemplo, a Benet le sorprende la libertad de que gozan los internos—que para Garay no son sino “ángeles” (50)—; le sorprende también que no se utilicen allá ni tranquilizantes ni estimulantes—porque no los necesitan, a juicio del doctor—; que los enfermeros no acompañen a los pacientes—“Sólo conseguirían estorbarlos” (52), replica Garay—; o que tan pocos enfermeros controlen a tantos internos... En definitiva, el orden dominante en San Miguel causa la perplejidad de Benet porque, a pesar de todos sus pesares reformistas, “esos hombres parecen infinitamente felices” (52). Unos internos que para Benet “son como sombras flotando en el vacío” (53) de un patio vacío: “En el patio no hay nada” (52). Unos internos que parecen felices paseantes en un patio cubierto de ceniza.

La contemplación del propio jardín quemado como escenario de esa colectiva felicidad “angélica” desconcierta e irrita a Benet, quien se plantea preguntas para las cuales no tiene aún respuesta: “¿Por qué en este centro no se utiliza ninguna técnica de sanación, ninguna terapia, ningún medicamento? ¿Por qué las visitas de los familiares están restringidas hasta hacerlas prácticamente imposibles? ¿Por qué se encuentra en todas partes la misma voluntad de ruina?” (54). Y responsabiliza al doctor Garay de una situación de la que deberá dar cuenta “ante un tribunal médico” (54).

A Benet le interesan los días de la guerra civil en San Miguel porque quiere descubrir la verdad de un fusilamiento sucedido en la primavera de 1939, una verdad que investiga a través de la documentación conservada en el archivo. Y en la investigación de esa verdad cree haber descubierto suficientes irregularidades en el funcionamiento de la institución como

para haber informado a sus superiores en Madrid y haber conseguido el cese del doctor Garay y su propio nombramiento como nuevo director de San Miguel. Así, el nombramiento del joven Benet como nuevo director parece posibilitar un cambio democrático que vendría a sustituir la aparente “dictadura” de Garay y, aunque éste le advierte que “está cometiendo un error que lamentará” (54), Benet reafirma con orgullo y displicencia su convicción de haber descubierto la verdad:

BENET. ¿Lo lamentaré? (...) No me amenace. ¿Es que no ha llegado hasta aquí la noticia de que el dictador ha muerto? (...) ¿Cuántos amigos le quedarán cuando la verdad haya corrido de boca en boca por la isla?

GARAY.—¿La verdad? ¿Ha llegado usted nada menos que a la verdad?

BENET.—Estoy muy cerca. Sólo me faltan un par de respuestas para un par de preguntas. Desde luego, no confío en que usted vaya a darme esas respuestas. Pero en San Miguel habrá quien quiera dárme las. (54-55)

Benet, quien ignora todavía que ninguno de los internos en San Miguel va a querer darle esas respuestas, confiesa que prefiere “preguntar a esos otros, a quienes nunca nadie pregunta nada. (*Señala a los internos, al otro lado del cristal*)” (55). Y, ante el asombro de esos mismos internos, abre la puerta que da a lo que para él es “patio” y no jardín e invita al doctor Garay a que le acompañe: “Ellos tienen la verdad y quiero que esté usted delante para escucharla” (56). Así pues, en nombre de la supuesta verdad y de la razón democrática, Benet se reafirma en su intención de desenmascarar tanto las presuntas mentiras de San Miguel como la supuesta “dictadura” del doctor Garay : (*Benet va hacia la puerta que da al jardín. La abre. Los internos lo miran con asombro.*) (55). La acotación de Mayorga precisa que se trata de un “jardín,” es decir, que la percepción de la realidad de Benet es errónea. Así, en busca de su verdad, Benet, pese a la advertencia inicial del Hombre Estatua, se interna en ese jardín quemado en que se hallan los internos:

BENET. Sólo veo sombras atrapadas dentro de un cristal. No parecen peligrosos.

GARAY. ¿Peligrosos? Al contrario. Tan vulnerables, que cualquier arribista podría hacerles daño. Cualquier trepador ansioso de medallas. (56)

Garay está acusando a Benet de “arribista,” de “trepador,” de constituir un peligro para unos internos tan vulnerables. Pero Benet por ahora está convencido ciegamente de su verdad:

BENET.—La democracia va a levantar muchas máscaras. También en ese patio.

GARAY.—Jardín.

BENET.—¿Cómo puede llamar a eso “jardín”? (56)

Patio o jardín: ésa es la cuestión, repito, de la doble perspectiva que sostienen Benet y Garay, la clave del enigma, de la verdad o mentira que habita en San Miguel.

III

Benet, aunque “*no entra en el jardín en seguida ni sin emoción*” (57), se apresura inmediatamente, al inicio de “Dos,” a tocar la ceniza, la fría ceniza de ese jardín quemado, un jardín desolado donde no pueden posarse los pájaros. Con los pies en tierra, es decir, en la ceniza del jardín quemado, la perplejidad de Benet se concreta en su planteamiento de preguntas para las que no halla respuesta. O mejor, Benet no acaba de entender ni de aceptar las respuestas del doctor Garay como respuestas convincentes:

BENET. ¿Quién lo quemó?

GARAY. La guerra.

BENET. La ceniza está fría. ¿Por qué no han vuelto a plantarlo?

GARAY. La guerra lo quemó para siempre. (57)

Y mientras los internos “*observan a Benet con desconfianza*” (58) y a Garay le extrañan las preguntas de Benet, éste desconfía del doctor y de sus respuestas:

BENET. (A Garay) ¿Por qué está vacío el pabellón número seis?

(A Garay le extraña la pregunta.)

Desde hace cuarenta años, no se registran visitas al sexto pabellón. Como en el archivo se consigna cada visita a los pabellones, cabe inferir que nadie vive allí. A menos que los del seis no tengan familia, ni amigos.

GARAY. Son mayores. Con el tiempo, todos se han ido olvidando de ellos. (58)

A Benet le interesan especialmente los internos viejos porque hay un hecho—para él clave—que tuvo lugar durante los años de la guerra civil en San Miguel: el ingreso durante la primavera del año 1937, justo cuando los fascistas ocuparon la isla, de doce hombres en la llamada Nave de los Poetas, un barco en el que viajó Blas Ferrater “al frente de un grupo de intelectuales, para apoyar a la causa republicana” (61). Benet ha recuperado las fichas de esos doce hombres en el archivo—unas fichas que, dicho sea de paso, Garay “*mira sin interés*” (59)—y, si bien “en el registro constan doce ingresos aquella primavera” (59), sin embargo “en todas falta la última fecha” (60). Y ese dato basta para que Benet recuerde la fecha del 15 de mayo de 1939 y formule una acusación durísima contra la presunta responsabilidad criminal del doctor Garay, director de un San Miguel que por entonces no era un psiquiátrico sino “una prisión” (60). Porque Benet, claro está, cree haber descubierto ya la verdad del enigma:

BENET.—Todo en el archivo es mentira, hasta los nombres. La verdad es que doce hombres sanos le fueron entregados en abril del treinta y siete, doctor Garay. Y que, dos primaveras después, al acabar la guerra, usted los puso frente a un pelotón de fusilamiento.

(Pausa. Benet y Garay se miran. Algunos internos se mueven entre los dos hombres.)

GARAY. Mis manos están limpias. ¿Quién le envía a mancharlas? ¿A esto llaman “reconciliación nacional”?

BENET. El país no le perdonará. Uno de aquellos doce hombres era Blas Ferrater. (60)

Garay, quien califica a Ferrater como “el mayor poeta de su generación, y un hombre capaz de arriesgar su vida por una idea” (61), niega que estuviese en San Miguel. Pero Benet, convencido de su verdad, es decir, de la realidad del crimen, afirma que “la verdad se esconde bajo la ceniza” (62) y exige a Garay que ordene a los internos que caven en el jardín hasta desenterrar los cuerpos de Blas Ferrater y los otros once republicanos. Y es obvio que Benet cree contar erróneamente para el éxito de su proyecto, para probar la veracidad de sus acusaciones criminales contra Garay, con la complicidad de los internos:

BENET. Alguno de ellos recordará a Blas Ferrater. Alguno tuvo que ver cómo ponían a aquellos doce hombres junto al muro.

GARAY. ¿Insiste en hablar con ellos? ¿Y si ellos no quieren hablar con usted?

BENET. ¿Cree que no van a colaborar conmigo sus enfermos?

GARAY. Hace mal llamándolos así.

BENET.—¿Cree que no testificarán contra usted? ¿No ve que están deseando gritar la verdad? Hasta ahora, sus vidas sólo han sido las mentiras que usted puso en el archivo.

GARAY.—Aunque le gritasen la verdad, usted no podría escucharla. Ni siquiera podrá entenderse con ellos. Sólo es un burócrata del espíritu. ¿Qué sabe del alma humana, aprendiz? Sólo conseguirá asustarlos.

BENET. Están deseando hablar conmigo.

GARAY. Hablan distintas lenguas. Ellos hablan la de los ángeles (62-63).

Es obvio que Benet habla en una lengua distinta a la de Garay y los internos. Y este problema de incomunicación será inso-

lible mientras Benet se obstina en su percepción de la realidad, en su defensa empecinada de una presunta verdad que trata de reconstruir a partir de las fichas del archivo. Así, el doctor alerta a Benet de que su verdad puede ser falsa y le acusa de ser insensible a la verdad real y concreta del jardín quemado, a la verdad profunda que habita en el alma de los internos. Y si el objetivo final de Benet es que se haga justicia, Garay aprovecha la ocasión para acusarle también de debilidad:

GARAY.—¿Justicia? Usted no sabe lo que es eso. No es lo bastante fuerte. No es lo bastante fuerte para caminar por el jardín.

(Benet no comprende las palabras de Garay. Toma un puñado de ceniza; ve cómo cae al suelo entre sus dedos.)

BENET.—¿Por qué lo quemaron? ¿Qué encontraron que no les gustó?

(Pero Garay ya no oye a Benet, se ha perdido entre los internos. Benet se descubre solo. No sabe hacia dónde moverse.) (63)

Quiero resaltar la importancia cualitativa de la voz del autor, presente únicamente como sabemos en las acotaciones, cuando afirma que “*Benet no comprende las palabras de Garay,*” una incomprensión a la que se vinculan su soledad y desorientación. Y es que Benet, perdido en el laberinto de su verdad, toma un puñado de ceniza y se pregunta al final de este fragmento “Dos” por qué el jardín fue quemado. Preguntas para que el espectador vaya construyendo, a medida que el autor le vaya proporcionando una información sabiamente dosificada según la estrategia dramática del enigma, las posibles respuestas, sus propias respuestas. Porque la relativa y calculada ambigüedad de Juan Mayorga en *El jardín quemado* constituye una estrategia dramática para estimular la participación activa del espectador, su conversión en espectador “ideal”: una forma de crear un público activo, es decir, crítico ante una realidad que, lejos de maniqueísmos reduccionistas, quiere ser revelada en toda su complejidad.

IV

Al inicio de “Tres” “*los hombres con bata blanca*” empiezan a trabajar en el punto exacto del jardín que señaló Benet y, al final, “*ya han excavado una gran fosa. Algunos internos la miran con temor; otros no la ven*” (77). En su indagación del enigma, para Benet la verdad reside en el fondo de la fosa, en donde según él deben encontrarse los restos de Blas Ferrater y de sus compañeros asesinados. Por ello inicia en el jardín quemado un interrogatorio a algunos de los internos y comprueba la desconfianza con que reciben sus preguntas, por ejemplo Calatrava, con quien dialoga “*bajo el naranjo seco*” (65) y a quien enseña una vieja fotografía de Ferrater que el interno “*mira en silencio*” (66). Pese a que el interrogatorio va a ser interrumpido por la presencia escénica de don Oswaldo, “*otro viejo que lleva un rato merodeando por allí con un guante, un látigo, un palo*” (67), la respuesta inesperada de Calatrava va a sumir a Benet de nuevo en la perplejidad más absoluta:

CALATRAVA.—“Para que el ángel despierte.” Hace cinco minutos pasó por aquí.

(*Perplejidad de Benet.*)

El que hace versos. ¿No lo vio? Si estaba aquí, bajo el naranjo, hace cinco minutos.

(*Confusión de Benet. Busca a Garay.*)

BENET.—(*Sin saber hacia dónde lanzar su voz.*) ¿Se está riendo de mí, doctor Garay? ¿Le gustan las bromas pesadas?

(*Los internos miran a Benet. Éste se vuelve hacia Calatrava, va a hablarle, pero Don Oswaldo le interrumpe.*)

(67)

“Para que el ángel despierte” era el primer verso de un poema que Blas Ferrater escribió a bordo de la Nave de los Poetas durante aquella travesía de abril de 1937, supuestamente su último poema, titulado *Entre naranjos*, del que al parecer sólo se conserva ese verso inicial. A partir de su convicción de que Ferrater fue asesinado, las palabras de

Calatrava provocan lógicamente la “perplejidad” y “confusión” de Benet, quien acusa metateatralmente al doctor Garay de ser el demiurgo y director de escena de la acción dramática. El monólogo de don Oswaldo sobre sus “*inexistentes*” (69) perros facilita la huida de Calatrava y acaba por exasperar a Benet, quien le informa que está “llevando a cabo una investigación” (70) y, en su estrategia, utiliza la mentira de una supuesta delación realizada por Blas Ferrater para sonsacar a este interno angustiado que “*observa a Benet con enorme desconfianza*” (71). Así pues, para conseguir su propósito, Benet no duda en recurrir a la mentira al afirmar que sus perros han contraído la rabia y que uno de sus animales ha mordido a un niño, hecho que, según él, ha conocido a través de una denuncia anónima realizada por el “ciudadano Ferrater” (73), afirmación que provoca el “*asombro de Don Oswaldo*” (73). Para éste quien da de comer a sus perros es Garay y le está muy agradecido al doctor porque “él cambió mi vida consiguiéndome este trabajo” (74). Pero Benet está harto de los desvaríos caninos del interno, reanuda su interrogatorio y con agresividad le “*obliga a mirar,*” como a Calatrava, una vieja fotografía de Ferrater: “*Don Oswaldo sufre al verla. Vuelve sus ojos a Garay*” (76). Fichas y fotografías del archivo son los medios de que se sirve Benet ante los internos para reavivar su memoria, sin entender que los está obligando a confrontarse con el dolor del pasado, con una memoria y una identidad que rechazan y subliman a través de la locura o de la ficción de una locura. Don Oswaldo mira al doctor y Garay, desafiante, le propone un careo con Ferrater, una actitud que de nuevo produce el desconcierto de Benet: “(Pausa. Benet no comprende. Don Oswaldo acaricia a una perra que no existe.)” (76).

Sin embargo, como en el caso de Calatrava, las palabras de Don Oswaldo confirman la presencia viva de Ferrater, a quien acusa de ser un “señorito” y un “pedantón” (77):

DON OSWALDO. (A Benet) Pregunte a esos chalados del ajedrez. Seguro que ellos saben dónde está, siempre han hecho buenas migas con ese pedantón. Ferrater es un sabihondo, pero no puede tener razón siempre. Ojalá que

esta vez no tenga razón. Si la rabia se extiende, ¿qué será de la República? (77)

V

Esa razón republicana la encarna también en “Cuatro” el personaje de Pepe, un supuesto “Gran Maestro” (84) de ajedrez que dice haber asumido el sacrificio de representar “a un país (*Señala una rama del naranjo seco.*) Una bandera. (*Mira con emoción la inexistente bandera.*)” (80). Así, mientras en el fragmento “Cuatro” “*los hombres de bata blanca ahondan la fosa*” (J: 79), Néstor, simbólicamente, “*sitúa el reloj en lugar preeminente y traza un tablero de ajedrez sobre la ceniza*” (79) del jardín quemado para, a continuación, situarse al lado de Pepe, quien dice estar esperando a su rival, el maestro Bajtin. De Benjamin a Bajtin, esta alusión evidencia hasta qué punto Mayorga se sirve de un humor “frío” al caracterizar la locura o la ficción de la locura de los internos de este jardín quemado.

Es obvio que todos estos personajes (Calatrava, Don Oswaldo, Pepe, Néstor), para sublimar el dolor del pasado, se han inventado nuevas identidades a fin de poder sobrevivir.⁶ En rigor, los internos cultivan el olvido para aliviar el dolor de la memoria y se han refugiado en la mentira de ese mundo imaginario como forma de evasión de la auténtica verdad, de la dura realidad de la historia. La rosa del olvido es la única que florece en el jardín quemado porque los internos han decidido calcinar su memoria, reducirla a ceniza. Así, la imaginación, la locura o la ficción de la locura se convierten en la única posibilidad de supervivencia en el escenario de San Miguel por parte de unos “actores” que no admiten más director de escena que el doctor Garay. De ahí que los planes de reinserción social de Benet carezcan de sentido, porque los internos quieren seguir representando de por vida en ese escenario del jardín quemado, del jardín de su memoria calcinada. Unos internos que no son sino náufragos supervivientes de la guerra civil, cadáveres morales que padecen la tortura de la culpa, de una conciencia manchada de sangre que tratan de expiar con la amnesia más radical. El jardín quemado de San Miguel se ha

convertido así en el escenario de la locura o de la ficción de la locura colectiva, en el paraíso del olvido, en el purgatorio de la culpa y su expiación, en un limbo de felicidad, en el reino de la memoria calcinada y de la anestesia del dolor, en el teatro de una supervivencia éticamente miserable.

Pepe, quien afirma que sólo juega con las piezas “blancas” (82), asegura haber conseguido tablas en todas sus partidas anteriores con los grandes maestros, aunque ahora Benet va a desafiarlo a jugar una partida rápida. Así, mientras “*Pepe toca un peón blanco*” y “*parece muy conmovido*” (83), confiesa su estremecimiento al tacto de las piezas y Mayorga acierta a poner el dedo en la llaga del “juego” al que se dedican los internos y a expresar su significación profunda:

PEPE. ¿No es precisamente esto lo que los antiguos llamaban Belleza? No se pueden cambiar las reglas, ni los movimientos de las piezas. Y, sin embargo, ¿no es esto lo que los antiguos llamaban Libertad?

(Al mover pieza y accionar el reloj, Benet interrumpe la emoción de Pepe. Néstor come una pieza negra y acciona el reloj; deja caer la pieza en la caja. Risa macabra de Pepe.)

¿No se le clava en el corazón el estruendo de la pieza muerta al ser devuelta a la caja? Después de tantas víctimas, ¿quién puede creer que es sólo un juego? Vivimos en el dolor. En el sacrificio. (83-84)

Está claro que Benet ha querido desafiar a Pepe y, para ello, ha utilizado de nuevo el nombre de Blas Ferrater como arma de provocación: “Estoy seguro de ganarle. Ferrater me enseñó cómo jugar contra usted” (84). Y Pepe, “*tan asombrado como Néstor,*” le replica: “¿Ferrater le enseñó?” (84). Por otra parte, Pepe y Néstor admiten únicamente la autoridad del doctor Garay como árbitro de la partida de ajedrez. Un doctor Garay al que Pepe, quien “*mira con terror el tablero*” (85), le pide ayuda ante la amenaza de que Benet mate su dama, una ayuda que también le deniega Néstor. Es ahora cuando Benet formula su verdad, su versión de los hechos “históricos,” y responsabiliza a Garay del crimen:

BENET. (A *Garay*.) Yo estoy de parte de ellos, doctor *Garay*. ¿Y usted, de qué lado está? (A *los internos*.) Cuando la guerra llegó a la isla, ¿sabía alguien de qué lado estaba *Garay*? ¿Cuáles eran sus piezas?, ¿sabía alguien si movería blancas o negras? (A *Garay*) Retuvo a *Blas Ferrater* a la espera de que la situación se decidiese en todo el país. (...) Decidida la guerra, se puso al lado de los vencedores: entregó doce hombres al pelotón. (86-87)

Pero es ahora también cuando *Garay* plantea con claridad su verdad, su versión de esos mismos hechos:

(*Pausa. Garay pone a un interno ante Benet.*)

GARAY.—¿Y si este hombre fuera *Blas Ferrater*?

(*Pone a otro interno ante Benet.*)

¿Y este otro?

(*Señala a todos los internos.*)

¿Y si él fuese *Ferrater*, el gran poeta?

(*Silencio. Benet mira a los internos.*)

BENET. ¿Es ésa su versión? ¿Los hizo pasar por locos para salvarlos? ¿Los encerró aquí por humanidad? ¿Y, sin querer, se le volvieron locos? No me confunda, *Garay*. Ninguno de ellos es *Blas Ferrater*.

GARAY. Si no hablase tanto, aún oiría los disparos. ¿No se atreve a escucharlos? (87)

Ante el órdago lanzado por *Garay*, *Benet* niega con energía la posibilidad de que uno de los internos sea *Ferrater* porque tal hecho destruiría su verdad, la verdad descubierta a partir de las fichas del archivo. Pero *Garay* se apresura a revelar su verdad:

GARAY. Durante mucho tiempo, la guerra se olvidó de *San Miguel*. Llegué a creer que los soldados jamás abrirían esa puerta, que jamás pisarían el jardín. (*Toca dos alturas del muro*) ¿Ve estas dos franjas de agujeros? Una corresponde a las cabezas; la otra, a los corazones. Doce corazones. Fueron enterrados donde cayeron. (87-88)

Y, a continuación, el propio doctor Garay “*hace un gesto a los hombres de bata blanca para que excaven en ese lugar*” (88) y acusa a Pepe directamente de mantener una actitud que no es sólo individual sino que afecta a los “sueños” de todos los internos:

GARAY. Cada noche sueñas que el reloj se ha detenido, que la historia se ha detenido y que nada sucede desde que te sentaste a jugar la primera partida. Sueñas que no existen ni la historia ni la muerte. (88)

El sueño de la sinrazón colectiva entre los internos de San Miguel consiste en negar la historia y la muerte, en creer que se ha detenido el reloj de la historia. Por ello Garay “*toma una pieza negra, come una pieza blanca y acciona el reloj*” (89) para anunciarle a Pepe, quien “*observa el tablero con asombro*” (89), que va a darle “*mate en tres jugadas*” (89). En su desesperación, Pepe aduce sus tablas desde hace años con los grandes maestros mundiales:

GARAY.—Pero todo eso ha resultado ser mentira. Ferrater tenía razón. ¿Cómo te las arreglaste para esconder tus trampas durante tanto tiempo?

(*Pepe mira a Garay con la angustia de un niño descubierto en falta por su padre. Quiere negar, pero no consigue articular palabra.*)

¿Cuántas veces no me lo habrá advertido Ferrater? Que, sin trampas, no eres nadie.

(*Súbitamente rabioso, Pepe se lanza contra un interno, lo golpea, mientras repite una y otra vez: “¡Siempre he acatado las reglas!” Hasta que otros internos consiguen separarlos.*)

PEPE.—(Amenazando al interno golpeado, de quien otros lo alejan.) ¡Siempre he acatado las reglas!

(*Otros internos intentan calmarlo. Benet mira con perplejidad al interno golpeado: también la fosa que excavan los hombres de bata blanca. Néstor, mientras tanto, se ha asomado al abismo del tablero.*) (89-90)

Néstor, asomado al abismo del tablero de la historia, anuncia la inminencia de la catástrofe: “Nuestro rey perderá la razón y entre nuestra gente se extenderán el desorden y el pánico” (91). Un horror representado por el peón negro, “ese peón niño que (...) ya sabe que es el peón de la muerte” (90). Así, el posible jaque mate al rey blanco por parte del peón negro, heraldo de la muerte, provoca una situación dramática desesperada ante la que para Néstor sólo cabe el sacrificio de la dama blanca en su intento de conseguir tablas:

GARAY. (*A Benet, que no puede no mirar al interno agredido por Pepe*) ¿No está dicho todo ya? ¿Para qué más palabras? (91).

Conseguidas las tablas, Pepe, “recuperando la calma,” se dirige a Benet: “Y ahora, le ruego que me disculpe. Ha llegado la hora de defender a la República” (91). Porque Pepe, como Don Oswaldo, se representan a sí mismos como defensores de la República, identifican su situación individual con la colectiva, quieren encarnar la razón republicana.

VI

La estrategia dramática del enigma, es decir, la estrategia que utiliza Juan Mayorga en *El jardín quemado* de ir proporcionando los elementos necesarios para que el lector o espectador pueda construir su propia respuesta, va a completarse en “Cinco,” cuya acotación inicial dice así:

(Los hombres de bata blanca descansan al pie de la fosa: han encontrado lo que buscaban. Benet mira alternativamente el fondo de la fosa y al hombre a quien Pepe atacó. Este hombre se vuelve de vez en cuando hacia el muro, que su mirada parece traspasar.) (93)

Y ahora es precisamente cuando Garay invita a Benet a que cierre los ojos para ver mejor, para imaginar lo sucedido en San Miguel aquel mayo de 1939: él, como director, agasaja a los soldados franquistas con su mejor vino y está a punto de

hacerles olvidar su objetivo criminal, hasta que el joven capitán “se acerca al ventanal, mira hacia el jardín y me dice: “Su vino es magnífico, Garay. Lástima que ese tufo a rojo que viene del patio no deje disfrutar el aroma. Por lo menos debe de haber doce rojos ahí fuera” (94). Resulta muy significativo en este sentido que el capitán franquista, como Benet, llame “patio” a lo que Garay denomina siempre “jardín.” Y con estas palabras justifica el doctor su actitud de entonces:

(Garay acaricia al hombre al que Pepe atacó)

GARAY. Aquellos soldados habían ganado una guerra. Querían doce hombres y los tuvieron. Hicieron doce muertos y se marcharon. Y se olvidaron de nosotros, el mundo dejó en paz a San Miguel. (94)

Si el relato de Garay responde a la realidad, la tesis de Benet, quien sostiene su acusación contra el doctor por el fusilamiento de Blas Ferrater y once intelectuales más de la Nave de los Poetas, se hace trizas. Garay “*pone ante él al hombre al que Pepe atacó*” y Benet, sin embargo, replica: “¿Fusilaron a doce inocentes? ¿Espera que crea eso? Este hombre no es Blas Ferrater. (*No mira al hombre. Mira la vieja fotografía*) Ni siquiera se le parece” (94). ¿Fusilaron aquellos soldados franquistas de la Victoria a doce víctimas “inocentes” o a Blas Ferrater y a sus compañeros de la Nave de los Poetas? Benet ha conocido ya “a un domador de mastines y a un ajedrecista imbatible” (95) y ahora se enfrenta a un viajero, a un Hombre que dice estar de viaje, que “*le tiende la mano*” (95) y que se presenta como Blas Ferrater. Benet “*no estrecha su mano*” (95), busca entre sus fichas la del hombre y niega su identidad: “Usted es Máximo Cal” (95). A ese Hombre, que a partir de este momento pasa a denominarse Cal, se le ha detenido el reloj en el tiempo de la guerra civil, en mayo de 1937, en esa travesía hacia la isla a bordo de la Nave de los Poetas, una travesía en la que aún era posible el heroísmo porque todavía estaban los naranjos en flor y brillaba la bandera de la República con el fulgor de la esperanza en un hermoso jardín aún no calcinado. Una nave en la que ahora viaja Cal, es decir, la ceniza viva de Ferrater, porque aquel

Poeta heroico ha muerto moralmente en mayo de 1939 y el que sobrevive es un miserable naufrago al que Benet se obstina en llamar Cal. Es decir, Benet se aferra a la verdad de las fichas del archivo y se obstina en negar cualquier otra posibilidad: para él los internos no “son niños que juegan” (101), como sostiene el doctor Garay, sino sus presos, sus víctimas. Y es justamente ahora cuando se produce el clímax de la confesión de la verdad por parte de Garay, cuando el doctor responsabiliza a los propios “muchachos” de haber escogido a las doce víctimas cuyos huesos yacen en el fondo de la fosa:

BENET. Pagaré su crimen, Garay, se lo debo a sus víctimas. (*Señala a los internos*) A todas sus víctimas (*Señala la fosa*)

GARAY. ¿Mis víctimas? (*Mira la fosa*) ¿Cree que fui yo quien señaló a esos inocentes? “Por lo menos debe haber doce rojos ahí fuera,” dijo el capitán. Entré en el jardín y hablé con los muchachos. Les expliqué qué querían los soldados. Y fueron ellos, los muchachos, los que encontraron una solución. Ellos mismos escogieron a los doce. (*Benet niega, no puede aceptar lo narrado por Garay. Éste le invita a mirar a los internos.*) (101)

Un doctor Garay que, de ser cierto su relato, estaría libre de responsabilidades criminales: “No encontrará un juez que pueda juzgarme. ¿De qué me acusaría? ¿De plantar flores en un jardín quemado? Yo les he dado una primavera eterna” (102). Así, mientras Benet le acusa de haber arrojado a estos internos al vacío, Garay defiende su actitud: “¿Sigue sin ver otra cosa que vacío? ¿Aún no ve lo que he hecho crecer en él? En el vacío, yo he construido un hogar” (101). Jardín de “una primavera eterna” u hogar donde “hay paz para vosotros” (106), lo cierto es que el doctor Garay ha convertido a aquellos supervivientes en hombres que, más allá del tiempo y del recuerdo, habitan el jardín quemado sin padecer el dolor de la memoria. Porque esos internos a los que Benet quiere curar y sacar a la calle son para Garay incurables en la medida en que “ninguna medicina cura si el enfermo quiere persistir en la enfermedad” (104):

GARAY. ¿Quién los está esperando? ¿Qué hay para ellos ahí fuera? No podrían reconocer ese país al otro lado del muro. Estos hombres fueron vencidos. No pueden volver a un país que no fue posible. Fuera del jardín, enfermarían. (104)

Paradójicamente, los muros del jardín son para los internos los muros de su libertad. Porque si estos internos, estos republicanos vencidos, salieran de San Miguel, fuera del jardín quemado, no podrían ser sino nuevos Hombres Estatua, como Periquito Lila:

GARAY. El Periquito pensó que podía vivir fuera de San Miguel. Pero al pie de su pedestal aúlla el lobo, cabalgan dos corceles negros. Hay tanto dolor al otro lado del muro... Sólo una estatua podría soportar tanto dolor. No saque a estos hombres del jardín. Ahí fuera sólo les aguarda la noche. En el jardín nos rodea la ceniza, pero fuera hay una zarza que arde sin consumirse. ¿Es allí donde quiere usted llevarlos? Su sitio está aquí. Más allá del tiempo. Más allá del dolor. No les traiga el tiempo y el dolor. No les traiga la guerra. Olvídese de San Miguel. Deje a los muertos enterrados. (105)

Así, el proyecto de Benet de derribar el muro en nombre de la libertad significaría en realidad destruir la felicidad de unos internos para quienes el muro es refugio y símbolo contra el dolor de la memoria. Unos internos que quieren vivir ajenos al mundo y a la realidad, enajenados como personajes en un escenario calcinado. De esta manera, el jardín quemado es el espacio idóneo para su supervivencia, el teatro de su imaginación y acaso de su locura,⁷ el territorio de la desmemoria y del olvido voluntario, es decir, un paraíso para los vencidos, mientras que devolverles al infierno de la calle sería enfrentarles a la realidad de la derrota, a la realidad de una República que, como explica el doctor Garay, no fue posible por la sublevación militar fascista:

(Pausa. Garay señala un punto alto. Habla a los internos)

Estoy en lo alto de la colina, al otro lado del muro, esperando. ¿Veis cómo sobresalen, por encima del muro, las copas de los naranjos? Es un jardín. Allí hay paz para vosotros.

(*Benet, frente a los internos, los ve como una masa única.*)
(105-06)

La estrategia dramática de Mayorga en la revelación progresiva y sistemática del enigma de San Miguel está a punto de concluir con el enfrentamiento abierto entre la tesis de Benet y el relato de Garay, es decir, entre la presunta verdad descubierta por aquél en los archivos—que va a resultar finalmente mentira—y la narración que realiza el doctor de los sucesos reales acaecidos en aquella primavera de 1939. Y, naturalmente, el foco se centra ya en el personaje del poeta Blas Ferrater, presunto héroe republicano para Benet. Un Benet que, fiel a sus fichas, se obstina en que el hombre al que Pepe atacó no es Ferrater sino Máximo Cal y que escucha y “*mira con extrañeza*” (96) a un personaje que le replica: “¿Cal? Sus datos son erróneos. Mi nombre es Ferrater. Y usted debe de ser... (*Su memoria trabaja*) el fotógrafo americano” (96). Un personaje que, a continuación, evoca la travesía de la Nave de los Poetas desde el puerto de Valencia a la isla y que “*entrega a Benet un manuscrito: unos folios sin coser*” que resultan ser, claro está, los versos iniciales del poema *Entre naranjos*, versos que recuerdan la necesidad de violencia y de mártires anónimos, de heroicos milicianos muertos, para que pueda realizarse el “sueño rojo del alba,” la victoria de la revolución:

“Para que el ángel despierte
mil madres darán sus hijos
al sueño rojo del alba...” (98).

Un personaje que, en su loca obstinación por imaginarse en el presente de la travesía marítima de 1937, “*eufórico, moviéndose alrededor de la fosa como si ésta no existiese y apuntando con el índice más allá del muro*” (102), se aferra patéticamente al pasado y se obstina en que “los naranjos

están en flor” y en que “ésta va a ser la última primavera en guerra” (102). Un personaje que acusa a Benet de ser un quintacolumnista y que asume, en tanto Poeta del Pueblo, la condición idealizada de héroe prometeico:

CAL. (*A Garay*) Capitán, no dé marcha atrás. Aunque sólo yo desembarque... Cueste lo que cueste, sea cual sea el precio, mi palabra tiene que llegar. Salvándose mi voz, es el espíritu de la República quien se salva” (102-03).

Lo esencial del desenlace es que, a través del doctor Garay, Mayorga quiere desmitificar en *El jardín quemado* el supuesto heroísmo del poeta republicano Blas Ferrater y revelarnos su condición de superviviente indigno y abyecto que, en nombre de la Historia y de la Humanidad, para salvar su vida, no dudó en sacrificar aquella primavera de 1939 la de doce víctimas inocentes. El viaje de Benet a San Miguel para reconstruir el presunto asesinato del poeta republicano Blas Ferrater y la supuesta implicación criminal del doctor Garay en el mismo ha desembocado en un desenlace para él inesperado que reduce a cenizas su verdad: la de la mitificación idealizada de un poeta que, en realidad, no fue víctima inocente sino verdugo. Benet se niega a admitir que su viaje es, en rigor, un viaje a los infiernos de una fosa común en la que yacen doce cadáveres de doce personas anónimas, víctimas sin rostro de la Historia que revelan, pese a las palabras sonoras y sublimes del poeta, su vileza moral. El poeta Blas Ferrater—al que el dramaturgo denomina primero el Hombre y luego Máximo Cal, pero en ningún momento Ferrater—no resulta ser finalmente ningún angelito, ni ningún héroe prometeico “ejemplar”, ni ningún santo laico republicano, sino un poeta que, para sobrevivir, se convirtió en verdugo de los valores de su propia causa. Así, Garay relata unos hechos que degradan la supuesta sublimidad del personaje para revelar su indignidad y miseria moral. Y lo hace progresivamente, con las mismas armas de Benet, es decir, con las fichas del archivo:

(*Garay entrega a Benet una ficha del archivo*)

GARAY.—¿Lo reconoce sin cicatriz? Antonio Roca, alias Periquito Lila. La noche que se fue de San Miguel, arranqué su ficha del archivo. Lea: se le ingresó el mismo día que a sus once camaradas, en el pabellón seis. Guapo, ¿verdad? ¿Comprende que Blas Ferrater se enamorase de él y no quisiese compartirlo con nadie?

(Benet mira a Ferrater, que permanece al borde de la fosa, como hipnotizado por lo que ve en el fondo.) (105)

Es fundamental que la voz del dramaturgo denomine al personaje de Cal en esta acotación directamente como Ferrater porque se rompe así cualquier posible ambigüedad en la resolución del enigma: El Hombre, Máximo Cal, es Ferrater. Y mientras Benet sigue obstinado patéticamente en querer devolver “estos hombres al mundo” (106) y ordena a los hombres de bata blanca que abran todas las puertas y derriben el muro del jardín, Mayorga concede la voz y la última palabra al propio personaje del poeta:

(Benet quiere llevar a Cal hacia la puerta. Pero éste permanece clavado al borde de la fosa, mirando su fondo como se mira el abismo)

BENET.—Haré que destruyan este lugar. *(A los hombres de bata blanca)* ¡Derriben ese muro!

(Pero su voz es aplastada por la de Cal, que dirige sus palabras al fondo de la fosa)

CAL.—¿Por qué me miráis así? ¿Es que no habéis comprendido todavía? ¿Cuánto tiempo más necesitaréis para poneros en el punto de vista de la historia? *(Su índice señala al fondo de la fosa, como si eligiese a doce hombres)* No es mi mano la que os elige, es la historia la que os ha señalado. Es la historia quien decide qué debe vivir y qué debe morir. ¿Qué vale una docena de hombres frente a la humanidad?

(Se vuelve hacia el muro, dando la espalda a la fosa. Los otros internos se vuelven con él. Cual si ocupase la proa de un buque, arenga a los que lo esperan en el puerto. Sus palabras se alzan por encima de olas enormes)

¡Combatimos por una causa universal! Hermanos obreros y campesinos, ¡nuestra lucha es la vuestra! ¡Aquí estamos, poetas marineros, convocados a cavar la tumba del fascismo! (*Señala la rama del naranjo seco*) ¿No luce más bella que nunca la bandera de la República? ¿No brillan más intensos sus colores a través de la tormenta? Proletarios y campesinos, poetas, todos unidos, ¡a las barricadas! ¡No pasarán! ¡Es el destino de la humanidad lo que está en juego!

(*Todos escuchan a Cal. En las manos de Benet, el viento deshace el manuscrito de "Entre naranjos."*) (106-07)

Las palabras del personaje confirman su responsabilidad criminal en la elección de las doce víctimas inocentes, de los doce internos que fueron fusilados en San Miguel aquella primavera de 1939 en lugar de este Mesías que viajó a bordo de la Nave de los Poetas y que dispara ahora, hacia el fondo de la fosa común, su retórica revolucionaria en nombre de la Humanidad: "No es mi mano la que os elige, es la historia la que os ha señalado. Es la historia quien decide qué debe vivir y qué debe morir."

Acaso convendría recordar aquí la matriz hegeliana de estas palabras del personaje en el sentido de que el sufrimiento particular se justifica en razón de un fin superior, convicción no compartida en cambio por Walter Benjamin. Entre las *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, de G. W. F. Hegel, y las *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin—en particular, la novena, referida al cuadro de Klee, *Ángelus Novus*, y al ángel de la historia⁸—, una afirmación del propio Mayorga viene a iluminar, a mi modo de ver, el sentido de su obra:

El *Angelus Novus* es la alegoría no de una idea filosófica, sino de la filosofía. Esto es, del pensamiento crítico. (...) Este lenguaje pleno y actual es el del *Angelus Novus*. Si Kraus reducía "la totalidad de la historia mundial al escorzo de una sola noticia local, de una sola frase, de una breve nota," el *Angelus Novus* ejecuta una enorme abreviatura, al poner en constelación las víctimas del

pasado con las del presente. Hacia allí debe orientar sus alas el ángel—y el escritor, su escritura—: hacia las víctimas de la historia (Mayorga, 2003b: 61).

Recordemos que, en “El teatro es un arte político”, Mayorga se refería al teatro como arte de la memoria y añadía que “sólo hay una forma de hacer justicia a las víctimas del pasado: impedir que haya víctimas en el presente” (Mayorga, 2003a). Y que, en “El dramaturgo como historiador,” afirmaba la responsabilidad del autor dramático “acerca de la imagen que del pasado se hace el presente. También él interviene en la construcción de eso que llamamos “pasado.” No le obliga la fidelidad a las pruebas, sino algo mucho más importante: el respeto a los muertos. Ese respeto ha de estar en la base de todas las decisiones del dramaturgo del teatro histórico” (Mayorga, 1999: 10).

El respeto a los muertos, a las víctimas de la Historia, es el respeto en *El jardín quemado* a esas doce personas anónimas, a esas doce víctimas inocentes que yacen en la fosa común. Así, la verdad investigada por Benet en el archivo se hace trizas frente a la revelación de la realidad. Ahora bien, ello no implica en modo alguno que el doctor Garay quede libre de responsabilidades morales porque, aunque sea cierto que no es el malvado asesino que imaginó Benet, tampoco puede alardear ni mucho menos, como afirma en “Dos,” de tener las manos “limpias” (60). En rigor, el doctor Garay—personaje ambiguo y moralmente discutible—consintió los hechos, explicados por él, como hemos visto ya, en estos términos: “¿Cree que fui yo quien señaló a esos inocentes? “Por lo menos debe haber doce rojos ahí fuera,” dijo el capitán. Entré en el jardín y hablé con los muchachos. Les expliqué qué querían los soldados. Y fueron ellos, los muchachos, los que encontraron una solución. Ellos mismo escogieron a los doce” (101). Por otra parte, en nombre de la Historia y de la Humanidad, en nombre de valores sublimes, Blas Ferrater trata de enmascarar su miseria moral con la épica del heroísmo revolucionario y con versos que incitan a la lucha contra el fascismo. En este sentido, resulta muy significativo que el personaje se vuelva hacia el muro “*dando la espalda a la fosa*” y que “*los otros*

internos” se vuelvan “*con él*” (106). En su locura, o en su ficción de la locura, los internos se sueñan a bordo aún de la Nave de los Poetas como heroicos combatientes por la causa de la Humanidad y por ello dan la espalda a la verdad de la fosa común para intentar sobrevivir al refugio de ese muro que los protege de la realidad. Muro del jardín quemado que Benet quisiera derribar y que los internos defenderán hasta la muerte porque es el espacio en el que, más allá del tiempo y la memoria, navegan a través de su locura, o de su ficción de la locura, sin asumir ni su miseria personal ni su derrota colectiva. Naranja seco del jardín quemado que el personaje identifica con la bandera de la República y que nada tiene que ver con el mítico e idealizado naranja en flor de su poema “Entre naranjos,” cuyo manuscrito acaba por deshacer el viento en las manos de Benet.⁹

VII

Por último, regresamos en el “Epílogo” al mismo espacio escénico del “Prólogo” para consumir la estructura dramática circular de *El jardín quemado*. Mayorga quiere evidenciar el naufragio total de la verdad de Benet y lo consigue a través de una serie de preguntas que éste, “*de día o de noche, en el puerto*” (109), formula al Hombre Estatua, preguntas que éste va a responder con el más elocuente de los silencios. Las pausas construyen el ritmo del imposible diálogo entre ambos y, obviamente, el lector o espectador debe asumir la responsabilidad de dar respuesta a las preguntas de Benet. Un personaje derrotado y desesperado que, a punto de embarcarse en su viaje de regreso a ninguna parte, se obstina en su patética negativa a asumir la realidad:

BENET.—Dígame que él no es Ferrater.

(Pausa)

(...)

Dígame si hay otros hombres estatua.

(Pausa)

(...)

Dígame quién quemó el jardín.

(Pausa)

(...)

Dígame cuándo se volvieron locos. (109-10)

No se trata en este caso de preguntas como en el “Prólogo”, sino que su mera enunciación implica ya respuestas inequívocas que Benet, sin embargo, se niega en este “Epílogo” a admitir.

Por un teatro de la experiencia, creador de memoria y de conciencia

El jardín quemado es una obra de teatro histórico-crítico, es decir, de teatro político, en la que Juan Mayorga nos plantea una estrategia dramática basada en una “delicada economía.”¹⁰ A partir del fusilamiento de doce víctimas inocentes por parte de soldados franquistas tras su victoria en la guerra civil, se desarrolla una acción dramática que significa la progresiva revelación de las circunstancias del crimen y de sus auténticos responsables. Benet llega a San Miguel en los años iniciales de la transición democrática para investigar en su archivo el presunto fusilamiento durante la primavera de 1939 del poeta Blas Ferrater y once republicanos más. Un fusilamiento al que se vincula la supuesta responsabilidad criminal del doctor Garay, director de la institución, quien representa para Benet la imagen represora de la dictadura. Sin embargo, el progresivo desarrollo de la acción dramática significa la negación de la verdad de Benet y revela la falta de complicidad con el joven de unos internos que viven “refugiados en la placidez de la locura y del olvido, también fantasmas, habitados por el terror a “saber,” a recordar el horror” (Matteini, 1999: 50). Benet fracasa porque en *El jardín quemado* se evidencia una verdad que implica no sólo la responsabilidad relativa del doctor Garay sino también la desmitificación radical del poeta republicano Blas Ferrater.¹¹

Ejemplo de un teatro histórico-crítico, creador de memoria y de conciencia, *El jardín quemado* nos abre el pasado de la Segunda República, tema también de su primera obra, *Siete hombres buenos*, título irónico que implica una feroz

caricatura del Gobierno republicano en el exilio mexicano. No es casualidad que en esta primera obra, con el telón de fondo de una mentira establecida, se nos plantee ya la indagación de una verdad, en este caso la verdadera historia del asesinato del dirigente comunista Antonio Aguirre. Un asesinato perpetrado la noche del 11 de julio de 1936 y del que Julián, hijo de Antonio y ministro del gobierno republicano en el exilio, acusa al dirigente comunista Pablo Quiroga, precisamente el presidente de ese mismo gobierno formado por siete hombres presuntamente “buenos.” Ahora bien, si comparamos *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado* lo que verdaderamente llama la atención es su diferente estrategia dramática, es decir, hasta qué punto Juan Mayorga ha aprendido entre 1989 y 1996 a depurar la economía de su escritura escénica, hasta qué punto Juan Mayorga ha corregido y mejorado a Juan Antonio Mayorga.¹²

Juan Mayorga, por tanto, nos plantea en *El jardín quemado* una indagación sobre el pasado de la Segunda República española que le sirve para abrir el pasado, para desmitificar presuntos heroísmos y supuestas sublimidades; para que nos preguntemos si es en verdad oro todo lo que reluce; para que nos interroguemos sobre la realidad histórica y sus diversas interpretaciones. Una indagación que le sirve para denunciar las diversas formas de violencia, impostura y traición que son consustanciales a la condición humana; para alertarnos sobre los peligros fundamentalistas de las verdades absolutas y para apostar, en definitiva, por la complejidad contra toda suerte de reducciones fáciles y de maniqueísmos baratos: ni Benet es un joven demócrata “bueno,” ni Garay es un doctor franquista, asesino y malvado, ni Blas Ferrater resulta ser un heroico poeta republicano.

“Volvieron mudos del campo de batalla. No enriquecidos, sino más pobres en experiencia comunicable”: Juan Mayorga ha reflexionado sobre esta afirmación de Walter Benjamin acerca de los soldados de la Primera Guerra Mundial para criticar, ya antes lo vimos, el “shock” como el modo de expresión dominante en nuestro mundo actual.¹³ Contra un teatro del “shock,” Mayorga defiende un teatro crítico, creador de memoria y de conciencia, pues “en cada obra de teatro se hace

o se deshace conciencia, se construye memoria o se destruye” (Mayorga, 1996: 118). Y si el teatro es según Mayorga “un arca de Noé de la experiencia humana,” el dramaturgo apuesta decididamente por un teatro que enriquezca la experiencia del espectador¹⁴:

Tengo para mí que, en el futuro, como hasta ahora, sólo valdrá la pena trabajar en un teatro que enriquezca la experiencia del espectador.

(...)

El teatro sólo sucede en el espectador, y éste se desinteresa tanto por lo muy simple como por lo demasiado complejo.

Los grandes maestros del teatro consiguieron encontrar la sencillez compleja. Consiguieron que sus obras fuesen ricas en planos, en niveles de interpretación, en lecturas. Consiguieron construir obras tan complejas como lo es la experiencia humana. Pero también fueron capaces de hacer que, de un modo inmediato y directo, muy distintos espectadores hiciesen suya esa experiencia que se les presentaba en escena. Los grandes maestros fueron capaces de hacer que el espectador conectase su propia experiencia con la compleja experiencia que ante él se representaba. (Mayorga, 2002: 286-87)

Para Mayorga un signo de nuestro tiempo es el triunfo de lo que él mismo denomina un “teatro infantil para adultos.” Por ello el dramaturgo defiende la necesidad de un compromiso en defensa de un teatro de experiencia,¹⁵ creador de memoria y de conciencia,¹⁶ que revele la verdad y desenmascare toda suerte de imposturas, mentiras y falsificaciones¹⁷:

Ante ese horizonte, la pregunta hoy, como siempre, es la de si seremos capaces de hacer un teatro de experiencia. Un teatro que extienda la conciencia sin ser elitista. Un teatro que sea al tiempo culto y popular.

Llegados a este punto, no me asusta pronunciar la palabra más maltratada: “compromiso.” Yo la entiendo así:

comprometido es el hombre consciente del poder de sus actos. Tan ingenuo es pensar que el arte puede cambiar el mundo como desconocer que toda acción tiene su efecto. Ninguna obra puede cambiar el mundo, pero en cada obra se construye conciencia o se destruye; cada obra empequeñece la vida o la engrandece.

El compromiso es decir la verdad. De eso se trata: de decir la verdad. De hacer visible la realidad. De hacerla visible, porque la realidad no es evidente. De desvelarla, porque está enmascarada. (Mayorga, 2002: 287)

NOTAS

1. La primera edición de *El jardín quemado* se publicó en la revista barcelonesa *Escena*, 43 (noviembre-diciembre de 1997): 43-58.

2. John P. Gabriele pregunta en una entrevista al autor sobre la suspensión por parte del Centro Dramático Nacional del estreno de *El jardín quemado* y Mayorga alude a las circunstancias políticas, esto es, a la derrota del PSOE y al triunfo del Partido Popular en las elecciones de 1996: “El caso fue que la anterior junta directiva, había elegido *El jardín quemado* entre las obras que habían llegado al CDN. La obra había sido programada para abril de 1997. Entretanto, sucede que se produce un cambio de gobierno. El Partido Popular gana las elecciones, y eso hace que se cambie la dirección del CDN. Por consiguiente, la nueva dirección retira *El jardín quemado* de la programación así como alguna otra obra. Obviamente, el caso fue muy doloroso para mí en aquel momento” (Gabriele, 2000a: 8). Incomprensiblemente, *El jardín quemado* sigue sin haber sido estrenada hasta la fecha, aunque ha sido objeto de un par de lecturas dramatizadas: la primera, en un ciclo denominado “Detrás de las sombras” que, coordinado por Eduardo Vasco, se celebró en la Sala García Lorca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid en abril de 1997; y la segunda, en una fecha histórica tan significativa como la del 18 de julio de 2005, dirigida en el Obrador de la Sala Beckett de Barcelona por Ada Vilaró e interpretada por Manel Barceló, Joan Cusó, Pep Jové, Fèlix Pons, Xavier Ruano y Manel Veiga, al tiempo que en la Sala Beckett se representaba *Animales nocturnos*, del propio Juan Mayorga, con dirección de Magda Puyo.

3. En noviembre de 2004 Juan Mayorga ha estrenado *Himmelweg* (*Camino del cielo*) en el Teatro María Guerrero de Madrid, sede del

Centro Dramático Nacional, dirigido actualmente por Gerardo Vera. El texto de la obra se ha publicado en la revista *Primer Acto*, 305 (octubre-noviembre de 2004): 29-56.

4. A la pregunta de John P. Gabriele de “si tuvieras que recomendar como lectura obligatoria una sola obra de tu teatro, ¿cuál sería y por qué?,” Mayorga responde en el año 2000: “Esta pregunta es muy difícil de contestar porque uno se siente injusto respecto al resto de sus obras. Sin embargo, y a pesar de que no creo que sea mi mejor obra, creo que en *El jardín quemado* se puede encontrar mucho de lo que informa mi teatro en general. Por el lado temático, hay una preocupación moral y política, se habla acerca de víctimas y se observa hasta qué punto los mecanismos de la violencia también se reproducen entre las víctimas. En cuanto a la cuestión formal y el difícil asunto de las realidades alternativas que cohabitan en la obra, yo creo que eso está en todo mi teatro pero quizás sea más visible en *El jardín quemado*” (Gabriele, 2000b: 1102). Sin embargo, a la pregunta séptima de una encuesta realizada por María José Ragué-Arias sobre su obra preferida, Mayorga responde escuetamente en 1997: “*El jardín quemado*” (Ragué-Arias 1997: 15).

5. Vid. Sanchis 2002: 249-54. Esta edición cuenta también con un muy interesante texto prologal de Mayorga titulado “Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra” (25-28).

6. “Lo interesante de esta obra es ver cómo cada personaje, para soportar su propio dolor del pasado, inventa una nueva historia con la que vivir. El compromiso no es de grandes ideologías sino el de mantenerse alerta, el de establecer un vínculo con los que sufren. Porque hay unos que infringen el dolor y otros que lo sufren. Y en nombre de una reparación de eso, a veces, se han cometido las mayores atrocidades,” afirma Luis Blat, director de la lectura dramatizada de la obra en Madrid (Reiz, 1997: 138).

7. “Los internos de *El jardín quemado* o el Bulgákov de *Cartas de amor a Stalin*, quizá también la Mujer Alta de *Animales nocturnos*, construyen un mundo imaginario—un teatro—en que escapar de una realidad insoportable. La imaginación—acaso la locura—les ofrece una línea de fuga, una supervivencia que es, al tiempo, una forma de muerte,” afirma Mayorga (Henríquez, 2004: 22).

8. “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él a un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado.

Pero una tormenta descende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso” (Benjamin, 1971: 82).

9. “*Siete hombres buenos* y *El jardín quemado* nos muestran, en una construcción tradicional en la que el tiempo teatral fluye diacrónicamente, una situación muy próxima al realismo. Son preguntas a la Historia que no tienen más respuesta que la inevitabilidad del paso del tiempo, el imposible retorno a un país que no fue posible. (...) En *El jardín quemado*, Benet quiere recuperar para el mundo al poeta que sospecha asesinado, Blas Ferrater. Pero la poesía “arma cargada de futuro” es destruida por el viento del tiempo. No podemos bañarnos dos veces en el mismo río. No existe el retorno, y los personajes son seres frágiles, sombras atrapadas en el vacío, estatuas de ceniza” (Ragué-Arias 1996: 248).

10. “Mayorga nos cuenta más de la guerra con menos, con delicada economía, con una poética más penetrante, con la fuerza incisiva de las metáforas “privadas” dentro de la gran metáfora general. Un viaje al corazón de las tinieblas que arropan el olvido” (Matteini, 1999: 50).

11. “Poco a poco Benet descubrirá que lo que ve no es lo que parece y que lo que descubre no es la realidad que pensaba encontrar. La guerra y su impacto moleador se encuentran presentes en el origen de la enajenación de los “internos” protegidos por la institución. (...) A la débil luz que ofrece el proceso dramático, el receptor parece comprender que “el jardín quemado” es el símbolo de todo lo que se convirtió en cenizas cuando, tiempo atrás, para evitar la muerte de las ideas, de los soportes de la humanidad, quienes las defendían cayeron en lo que condenaban. Como la de los personajes de *Más ceniza*, la identidad de los doce poetas se ha “pulverizado,” ha desaparecido, al igual que los árboles del jardín, quemada y esparcida en la inexpresividad de los internos y en el silencio de la estatua. La guerra los vence sin matar sus cuerpos. Las víctimas de la historia vuelven a ser los individuos anónimos de la fosa común, aniquilados por militares y poetas” (Serrano 2001: 21-22).

12. Mayorga 1990: 97-185. Una obra que Juan Mayorga ha reescrito aunque, según mis noticias, aún no ha vuelto a publicar. Por otra parte, el autor no tiene ningún reparo en reconocer la influencia que sobre su escritura escénica han ejercido los talleres de dramaturgia realizados tanto con Marco Antonio de la Parra como con José Sanchis Sinisterra.

13. Juan Mayorga se doctoró en 1997 con una tesis titulada *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, dirigida por el profesor Reyes Mate, que “obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado ese

año. En su investigación se ocupa de las obras de Walter Benjamin, Ernst Jünger, Georges Sorel, Donoso Cortés, Carl Schmitt y Franz Kafka” (“Bio-bibliografía de Juan Mayorga” (Mayorga, 2001: 27)). Seis años después la ha publicado en libro (Mayorga, 2003b).

14. “Pero en realidad, lo que espero contribuir se explica mejor con referencia al espectador. Yo consideraría haber alcanzado una contribución elogiada al arte teatral si un espectador que viera una de mis obras, me dijese que le ha ocurrido algo en su vida. Es como me ocurrió a mí cuando vi *Seis personajes en busca de autor*. Eso fue un momento importante en mi vida. No es simplemente porque vi un espectáculo. Allí me ocurrió algo, me sucedió algo. Salí del teatro distinto, salí tocado. No salí intacto. Eso me ha ocurrido muy pocas veces. Pero esas pocas experiencias que he tenido siguen conmigo. Si lograra crear yo semejante experiencia en el espectador, estaría muy contento con mi contribución” (Gabriele, 2000a: 11).

15. “Lo fundamental para mí es que el “shock” no deja huella sobre una memoria consciente. Ese impacto le aturde a uno durante unos instantes pero no deja una huella que uno pueda reelaborar a través de su conciencia. Creo que el mejor teatro de todos los tiempos, el teatro que yo desearía escribir y el teatro que alguna gente escribe hoy busca lo contrario. En vez de tratar al ser humano como un sistema de nervios al que se conecta y desconecta como si fuese un aparato eléctrico, intenta tratar al ser humano fundamentalmente como una inteligencia, intenta ofrecerle algo que se contrapone al “shock”: la experiencia” (Gabriele, 2000b: 1098).

16. “Lo que menos me puede interesar es un teatro histórico en el que el espectador observa unos hechos del pasado contemplándolos en la vitrina de un museo; lo que me puede importar es construir esa experiencia a través de la cual ese pasado está invadiendo la vida de ese espectador de algún modo, que el espectador sienta que allí se está jugando algo suyo, algo suyo actual presente, eso es lo que me importa” (Fernández, 1999: 57).

17. “Creo que aquí estamos para decir la verdad, pero la mentira está acechando permanentemente, está acechando probablemente lo que yo estoy diciendo ahora mismo, porque de algún modo para decir la verdad tendría que matar mis intenciones, todo ese egoísmo, ese afán de dominar, de ejercer la violencia, de salvarme yo frente al mundo, y he presentado en mi obra una y otra vez situaciones en las que se da como algo cotidiano lo que quizá sólo se produce de forma excepcional; yo creo en la línea de un tipo de pensamiento que acaso tiene su núcleo en Kierkegaard, creo que la verdad no se revela en el caso central sino en el caso extremo. Kierkegaard viene a decir esto, que se ha dicho de un modo u otro una y otra vez y lo que yo quería presentar o he intentado presentar en todas esas obras es situaciones

en las que precisamente la mentira y la verdad parecen estar tocándose y en que lo que está en juego es la vida y la muerte de gente y eso hace más tentadora la llamada de la mentira, mentira que no es simplemente engaño sino fundamentalmente violencia; creo que es lo fundamental que hay que decir, cuando no estamos diciendo la verdad a otro lo que está habiendo es una violencia de uno frente a otro" (Fernández, 1999: 56).

OBRAS CITADAS

- Amestoy, Ignacio. "¿Cuándo se volvieron locos? *El jardín quemado*, de Juan Mayorga." *Las Puertas del Drama* 18 (primavera), 2004: 37-38.
- Benjamin, Walter. *Angelus novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Fernández, José Ramón. "Conversación con Juan Mayorga." *Primer Acto* 280 (septiembre-octubre, 1999): 54-59.
- Gabriele, John P. "Juan Mayorga: una voz del teatro español actual." *Estreno* 26.2 (2000a): 8-11.
- _____. "Entrevista con Juan Mayorga." *Anales de la literatura española contemporánea*, 25 (2000b):1095-1103.
- Hegel, George W. F. *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, versión de José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 2004. Prólogo de José Ortega y Gasset y "Advertencia" de José Gaos.
- Henríquez, José. "Entrevista con Juan Mayorga." *Primer Acto* 305 (2004): 20-24.
- Matteini, Carla. "Los motivos de Juan Mayorga." *Primer Acto* 280 (1999): 48-53.
- Mayorga, Juan. *Siete hombres buenos*. AAVV, *Marqués de Bradomín 1989*. Madrid: Instituto de la Juventud, 1990. 97-185.
- _____. "Crisis y crítica." *Primer Acto* 262 (1996a): 118.
- _____. "Teatro y shock." *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 1 (1996b): 43-44.
- _____. "El dramaturgo como historiador." *Primer Acto* 280 (1999): 8-10.
- _____. *El jardín quemado*. Introducción de Virtudes Serrano. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
- _____. "Ni una palabra más." AAVV, *El teatro español ante el siglo XXI*, edición de César Oliva. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2002, 285-88.
- _____. "El teatro es un arte político." *Primer Acto* 297 (2003a). Texto que se publica, sin paginar, en la solapa izquierda del número.

- _____. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos, 2003b.
- Monleón, José. "Himmelweg, de Juan Mayorga. La construcción de la memoria." *Primer Acto* 305 (2004): 25-27.
- Ragué-Arias, María José. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1996.
- _____. "¿Una generación? Encuesta a representantes de la nueva dramaturgia española". *Escena* 42 (septiembre-octubre de 1997): 9-25.
- Reiz, Margarita. "Detrás de las sombras." *Primer Acto* 268 (1997): 137-40.
- Sanchis Sinisterra, José. "Dramaturgia de la recepción." *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, edición de Manuel Aznar Soler. Ciudad Real: Naque Editora, 2002. 249-54.
- Serrano, Virtudes. "Introducción a *El jardín quemado*." Mayorga 2001: 9-35.