

### 3.1.2.2. *El jardín de San Miguel: el espacio-tiempo entre unidad y multiplicidad*

Al igual que en cuanto a la caracterización de sus protagonistas dramáticos, la plasmación del espacio-tiempo en *El jardín quemado* sigue una línea desconcertante y rompedora del proceso convencional de creación de un significado inequívoco por parte del receptor y lo consigue mezclando procedimientos convencionales y tradicionales de carácter realista –lo que queremos subsumar con la palabra clave ‘unidad’– y recursos estéticos que abren el camino de las posibles interpretaciones hacia una semantización diversa del espacio-tiempo: la multiplicidad. Esta última se consigue, como veremos, sobre todo gracias a una serie de estructuras dicotómicas y elementos simbólicos que subrayan el carácter heterotópico de las coordenadas espacio-temporales relacionadas con el jardín quemado de San Miguel.

Empecemos con el primer aspecto, la unidad del espacio-tiempo. Coincido con la evaluación de Ragué-Arias quien dice que *El jardín quemado* presenta “una construcción tradicional en la que el tiempo teatral fluye diacrónicamente, una situación muy próxima al realismo” (1996: 248). Esto es al menos lo que sugieren las indicaciones escénicas en el texto: las escenas ‘Uno’ a ‘Cinco’ siguen un orden cronológico y lineal, comprenden aproximadamente el transcurso de un día<sup>40</sup> y se desarrollan, en principio, en un mismo lugar, que es el jardín del manicomio de San Miguel. El jardín –por cierto, según Foucault, “l’exemple le plus ancien de ces hétérotopies” y “une sorte d’hétérotopie heureuse et universalisante” (Foucault 1967) desde la antigüedad– está siempre presente y constituye un punto de referencia indiscutible para todas las coordenadas espaciales de la pieza, ya que incluso en ‘Uno’, que, en principio, tiene lugar en el despacho del doctor Garay, “[e]l gran ventanal da a un jardín quemado” (JQ: 45). En cuanto a las referencias espacio-temporales en el prólogo (cf. “*Medianoche en el puerto.*” (JQ: 41)) y el epílogo (cf. “*De día o de noche, en el puerto.*” (JQ: 109)), si bien, por un lado, sí que enmarcan, en cierto sentido, la acción dramática al ofrecernos dos conversaciones entre los mismos interlocutores (Benet y el Hombre Estatua) en el mismo lugar (puerto de la isla) antes y después del

---

40 Cf. ‘Uno’ comienza a “[m]ediodía en el despacho de GARAY.” (JQ: 45); en ‘Dos’, directamente a continuación, se traslada la acción dramática al jardín (cf. “GARAY entra en el jardín quemado. BENET no traspasa el umbral.” (JQ: 57) para continuar allí en ‘Tres’ (cf. “Hombres con bata blanca excavan en el punto que señaló BENET.”, JQ: 65); en ‘Cuatro’, la acción dramática sigue también sin interrupción puesto que al final de ‘Tres’, don Oswaldo incita a Benet a preguntar a los jugadores de ajedrez lo que hace en ‘Cuatro’ y, finalmente, ‘Cinco’ marca el punto final al acabar la excavación de la fosa: “Los hombres de bata blanca descansan al pie de la fosa: han encontrado lo que buscaban” (JQ: 93).

descubrimiento de la fosa en San Miguel (sosteniendo así la cronología de los eventos), hemos de subrayar también, por otro lado, su carácter cíclico, ya que las preguntas lanzadas por Benet al comienzo quedan sin resolver al cien por cien cuando abandona la isla. Esta circularidad no sólo perturba considerablemente al personaje de Benet, sino también a los receptores, como veremos más detalladamente en el próximo capítulo.

Bien es cierto que el dramaturgo madrileño nos provee de un contextualización histórica muy concreta al situar la obra "*¡Ejn España, a finales de los años setenta*" (JQ: 39)<sup>41</sup> sin embargo, no se revela en ningún momento del texto el nombre de la isla lo que, por otra parte, desbarata, en cierta medida, una identificación unívoca. Monleón afirma que se trata de Menorca y de "la ocupación de Menorca por el ejército nacional" franquista (Monleón 2004: 25); en todo caso es más que probable que se trate de una de las Islas Baleares puesto que la Nave de los Poetas partió en dirección a la isla desde Valencia.<sup>42</sup> Sea como fuere, la elección de una isla como espacio dramático donde se desarrolla la investigación acerca de la verdad sobre el enigma que esconde San Miguel no sólo evoca connotaciones positivas –por ejemplo, la isla como símbolo de un lugar utópico o paradisiaco por excelencia–, sino que es también a partir de esta referencia espacial como se introduce la noción de "aislamiento como eje semántico de la obra" (Ferreya 2006: 5). La isla, separada del resto del continente por el mar, implica una dicotomía fundamental para la plasmación espacial en *El jardín quemado* (la dicotomía adentro/afuera), una oposición espacial que funciona en múltiples sentidos, como veremos ahora, y que, además, también puede llevar a pensar en la posibilidad que ofrece de llevar a cabo con mayor facilidad un desarrollo aislado y diferente al del resto del continente, sea a nivel social, político, económico o también memorialístico.

La composición dicotómica del espacio-tiempo dramático en la obra de Mayorga se plasma en varias parejas de oposiciones de las que, además de la ya mencionada adentro/afuera, es de especial importancia la de presente/pasado.<sup>43</sup> El contraste adentro/afuera es polivalente: así, a la isla se entra o se sale de ella, no hay término medio. Y lo mismo pasa con el psiquiátrico de San Miguel; si bien la presente dicotomía obtiene aquí una dimensión mayor al incluir una evaluación sobre la relación individuo/sociedad. El diagnóstico de padecer una enfermedad mental conduce a estar fuera de la sociedad, compuesta

41 Ya hemos mencionado esta ubicación espacio-temporal en el contexto de la transición española a la que el texto alude también varias veces.

42 Cf. "Cal. Cuando embarcamos en Valencia, todos parecían leales." (JQ: 97).

43 Marchena Segura (2010: 6) menciona además las oposiciones arriba/abajo y próximo/lejano en relación con el puerto que se sitúa a un nivel más bajo y lejano y San Miguel, ubicado arriba en la colina.

supuestamente por sus miembros 'sanos', y dentro de una institución cuyo objetivo consiste en tratar y, si es posible, curar las enfermedades mentales, pero también en proteger a los demás y a sus enfermos contra posibles conductas irracionales y dañinas en menor o mayor grado. De ahí que Foucault considere el psiquiátrico como una heterotopia "de déviation: celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée" (Foucault 1967).<sup>44</sup> La oposición adentro/afuera alude indirectamente también al quinto principio de las heterotopías foucaultianas, la accesibilidad: ya en "Uno" aprendemos que Garay recibió a Benet en San Miguel "con alguna reticencia" (JQ: 48) y, en principio, bajo la premisa de no tener contacto con los internos (cf. *ibidem*). Así, Benet tiene acceso a San Miguel e incluso vive allí<sup>45</sup> pero, al mismo tiempo, no forma realmente parte de sus habitantes. Esto tampoco cambia después de tomar las riendas del psiquiátrico; bien es cierto que, durante sus intentos de interrogatorio, Benet finge formar parte del mundo imaginario de los internos –viendo los perros de don Oswald o formando parte del mundillo de los ajedrecistas profesionales–, pero queda más que claro que realmente no forma parte de esos mundos 'enloquecidos' y que eso, para él, no es más que una estrategia para conseguir la confianza de los internos y sonsacarles las informaciones necesarias sobre Blas Ferrater y el enigma de San Miguel. Sea como fuere, el proceso de marginalización espacio-social del entorno inmediato de una institución como San Miguel se manifiesta muy plásticamente en el muro que cerca el jardín quemado y que delimita una nueva paradoja: en vez de provocar sentimientos de encierro y marginación de su entorno social, estos muros del jardín representan, para los internos, todo lo contrario: una libertad moral e histórica (aunque el precio que tienen que pagar por ella es innegablemente alto). Una libertad más allá de la derrota de la República, una libertad más allá de la culpa moral por la muerte de doce víctimas anónimas, una libertad que estos internos perderían en el mismo momento en que se derrumbaran esas cercas, un hecho que les haría correr la misma suerte que Periquito Lilo, un acontecimiento que los convertiría en nuevos Hombres Estatuas:

44 Según Foucault, las heterotopías de la desviación –como prisiones, asilos, sanatorios, hogares de ancianos etc.– han sustituido a las heterotopías de la crisis donde las actividades como el hacerse adulto o la luna de miel ocurren fuera de la vista de la sociedad como en un colegio de internos o en un cuarto de motel (cf. Foucault 1967).

45 Cf. "GARAY.- [...] La ciudad es realmente bonita, créame. ¿No preferiría alojarse allí abajo? Me cuesta pensar que este caserón puede serle agradable. De noche, los gritos de los muchachos..." (JQ: 47).

GARAY.—El Periquito pensó que podía vivir fuera de San Miguel. Pero al pie de su pedestal anula el lobo, cabalgan dos corceles negros. Hay tanto dolor al otro lado del muro... Sólo una estana podría soportar tanto dolor. No aguada 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. Olvídense de San Miguel. Deje a los muertos enterrados. (JQ: 105)

De afuera hacia adentro, esta dicotomía parece aludir también al paso del tiempo, a un devenir histórico de la realidad hacia la congelación del tiempo en la 'convencional' y este paréntesis del tiempo estamos nuevamente a un paso de las *heterochronies* de Foucault.

Seguimos, como si fuéramos quitando las diferentes capas de una matrosta, puesto que también dentro del manicomio se establece la relación adentro/afuera entre dos espacios concretos: el despacho y el jardín. Mientras que el enfrentamiento entre Benet y Garay comienza en 'Urno' en el despacho del director, es decir en un espacio convencional de carácter institucional-administrativo que se halla dentro de un edificio, pero también dentro de un mundo donde reina todavía cierta seguridad y racionalidad, la acción dramática se trasladada a continuación afuera, al jardín quemado, a un espacio dotado de una dimensión simbólica que sobrepasa, como veremos, en muchos sentidos, la primera interpretación literal de sus componentes espaciales y que apunta hacia nuestro segundo polo de la multiplicidad espacio-temporal. La importancia de este jardín quemado para la obra es incuestionable, como bien nos indica ya el título de la pieza; es más, esta expresión oximorónica introduce una figura paradójica, característica de toda la obra, al combinar un lugar lleno de vida, fertilidad y floración (el jardín) con las huellas de la muerte, la destrucción y la derrota (las cenizas), e instala así al lector/espectador en "el espacio intermediario de 'entre deux mondes'" (Lumière 2008: 55). Este motivo del *entre-deux* deja vislumbrar un sutil juego entre presencia y ausencia, puesto que las cenizas presentes constituyen las pruebas visibles de la transformación del antiguo jardín en lo que fue y sigue siendo y remiten así a la ausencia o al ya-no-ser del mismo, un lugar que connota, por ende, un espacio vaciado de su significación primaria y tanto más apto para ser recargado con valor simbólico. Así, el jardín es descrito como "una triste metáfora de la derrota" (Matteini 1999: 50) que se ha convertido:

[...] 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. (Aznar Soler 2006: 96/482 y s.)

Según la terminología de Alcida Assmann, presentada en el capítulo anterior, el jardín sería al mismo tiempo 'lugar de memoria' (*Gedächtnisort*) y 'lugar de hechos' (*Schmupplatz*) críminales; es decir, el lugar donde se llevó a cabo la entrega de los doce anónimos y su posterior fusilamiento y donde las cenizas y las "dos franjas de agujeros"<sup>46</sup> en el muro que rodea el jardín y San Miguel dan prueba del crimen (JQ: 87). Pero en vez de ser 'lugar de conmemoración' (*Gedenkort*), es justamente todo lo contrario: el lugar de la desmemoria y la amnesia de lo ocurrido y, desde hace tantos años, psíquicamente reprimido. Es curioso que, si bien los acontecimientos de mayo de 1939 han caído en el olvido de los implicados, la memoria de la Segunda República, sin embargo, siga viva y omnipresente en San Miguel. Esta referencia a la memoria republicana se consigue sobre todo mediante dos procedimientos: por un lado, a través de la introducción del "naranja seco" (JQ: 80) —nuevamente un bonito oximoron del *entre-deux*— que tanto Pepe, durante la partida de ajedrez, como Cal Máximo/Bias Ferrater, en su discurso final, tan apasionado como extasiado, identifican con la bandera republicana,<sup>47</sup> pero que tan lejos está de la idealización del naranja en flor de su poema "Entre naranjos", cuyo manuscrito entrega a Benet el supuesto poeta y que el viento deshace al final de 'Cinco'.<sup>48</sup> Mientras que este naranja seco puede llegar a ser realizado escénicamente en una puesta en escena de la obra, el segundo procedimiento creador de un espacio-tiempo del pasado republicano pertenece al campo de las técnicas verbales, es decir a los signos espaciales emitidos por los personajes dramáticos, en concreto, por los internos ancianos. Este decorado verbal se construye mediante sus narraciones, es decir que, mediante las realidades creadas por don Oswaldo, Pepe, Néstor y Cal

46 La cita entera dice así: "GARAY.—(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." (JQ: 87 y s.).

47 Cf. "PEPE.—[...] Eй, como yo, representa a un país. (Señala una rama del naranjo seco.) Una bandera. (Mira con emoción la inexistente bandera.)" (JQ: 80) y "CAL.—[...] ¡Combatientes 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".)" (JQ: 107).

48 Cf. Cal/Ferrater "entrega a Benet un manuscrito: unos folios sin coseer" con los supuestos versos iniciales del poema "Entre naranjos": "Para que el ángel despierte / mil madres darán sus hijos / el sueño rojo del alba..." (JQ: 98). Para el final, cf. la nota a pie de página anterior.

Máximo/Bias Ferrater, se consigue una especie de coexistencia o yuxtaposición sincrónica del espacio-tiempo del presente ficitivo—donde se mueven y viven Garay y Benet, es decir una isla española a finales de los años setenta—y los varios espacios-tiempos imaginarios de los ancianos—donde la Lucha de la República contra el fascismo es de vital importancia—. En estos últimos salta a la vista que los espacios-tiempos obedecen a una cronometría interior y subjetiva que podríamos describir como una especie de congelación o paralización temporal. Por cierto, nuevamente, un indicio que apunta hacia una plasmación heterotópica del tiempo, que retoma la imagen del reloj detenido paradigmáticamente:

GARAY [a Pepel].—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. (IQ: 88)

Aislamiento espacial y ausencia de porvenir histórico se dan aquí la mano y culminan en el ya mencionado discurso en el que Cal Máximo/Bias Ferrater se imagina estar todavía en la travesía marítima de 1937 a la isla, a bordo de la Nave de los Poetas.<sup>49</sup> “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” (Aznar Soler 2006: 101/487). Nos subimos, por lo tanto, a un barco, a aquel medio de transporte que, según Foucault, constituye la heterotopía por excelencia.

En general, en el espacio real del jardín quemado de San Miguel, se solapan no sólo los espacios imaginarios de los internos don Oswaldo, Pepe, Néstor y Cal Máximo/Bias Ferrater gracias a la mediación narrativa o al decorado verbal (una multiplicidad espacial que acentúa los límites entre realidad y alucinación/locura), sino que, además, en la dicotomía jardín/patio se plasma igualmente la confrontación entre esas visiones del mundo opuestas que caracterizan a nuestros dos protagonistas. Una multiplicidad espacial, por lo tanto, que enfatiza, a nivel ideológico y en cierto sentido constructivista, la subjetividad en la recepción y la interpretación de la realidad en general.<sup>50</sup> En cierta medida incluso se retoma indirectamente el tema de la variabilidad histórica de las funciones culturales asignadas a las heterotopías (el segundo principio), puesto que los antagonistas Garay/Benet representan, como hemos visto más arriba, dos ma-

49 Cf. “HOMBRE [= CAL/FERRATER].—¿Hemos sido presentados? ¿Habíamos hablado antes, en el transcurso del viaje?” (IQ: 95) y “CAL.—¿Verdad que hace un día magnífico para arribar? Ojalá luzca el sol cuando desembarquemos” (IQ: 96).

50 Es curioso que, para explicar este tercer principio, la yuxtaposición de varios espacios en un solo lugar real, Foucault recurra, además del cine, justamente al jardín, describiéndolo como “l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies” y “une sorte d'hétérotopie heuruse et universalisante” (Foucault 1967) desde la antigüedad.

neras distintas—continuidad/reforma—de dirigir el hospital de San Miguel y de explicar el mundo.

Y es sobre todo en estos espacios alucinados y narrados donde se escuchan ecos del concepto del ‘lugar de la memoria’ según Nora: la imagen de la memoria aquí evocada sería, si acaso, la memoria de la Segunda República Española, que se convierte en punto de referencia e identificación, si no para toda la nación, sí, al menos, para los vencidos y las posteriores generaciones cercanas a sus ideas.<sup>51</sup> En este sentido, Cal Máximo/Bias Ferrater y los demás se han convertido en portadores humanos de una memoria republicana derrotada que ya no existe ni en el presente ni en el resto de la sociedad española. Otro ‘lugar de la memoria’ que se caracteriza por el vacío o la ausencia en la memoria colectiva española se lleva a cabo en el transcurso de la obra.<sup>52</sup> Es curioso y altamente significativo cómo el texto juega con la relación invisibilidad-visibilidad alrededor de la fosa: puesto que hasta hoy sólo se han llevado a cabo lecturas dramatizadas de *El jardín quemado*,<sup>53</sup> no podemos tomar en consideración puestas en escena concretas y sus respectivas realizaciones de la escenografía y del decorado. Sin embargo, las indicaciones escénicas del texto se caracterizan por un alto grado de escasez y austeridad, sin concretizar la visualización o la realización escénica ni del jardín quemado en general ni de la fosa en concreto, ni tampoco de cómo traducir en signos teatrales visuales el proceso de excavación. Pensable—o quizá lo más que sugiere el texto—sería, por ejemplo, una concentración en la palabra y en los diálogos como fuerza principal de la creación del espacio teatral según el concepto del decorado verbal,<sup>54</sup> con lo que se enfatizarían más incluso los aspectos de la invisibilidad, la ausencia y el vacío de las víctimas de la represión franquista en la sociedad española de la transición en su sentido literal, y se exigiría la participación activa del espectador en la creación del espacio teatral a nivel imaginario.

Vemos cómo la unidad espacial, que se establece en un primer momento de manera convencional alrededor del jardín quemado de San Miguel, se fracciona en una multiplicidad de lugares: esta yuxtaposición de varios espacios entre sí incompatibles en un espacio real corresponde al tercer principio de las heterotopías. En el espacio real del hospital se solapan, por un lado, los espacios imaginarios

51 Con esto se enfatizarían, por lo tanto, menos las dimensiones materiales o funcionales de los lugares de la memoria, sino más bien la simbólica.

52 Cf. la excavación comienza con la orden de Benet “Doctor Garay, llame a sus hombres. Ordéneles que cavén aquí. (Señala un punto del suelo.)” (IQ: 62) en “Dos” y termina en “Cinco” (IQ: 93).

53 Cf. las lecturas dramatizadas mencionadas más arriba.

54 Para más información sobre el ‘decorado verbal’ cf. Spang 1991: 209.

de los internos don Oswaldo, Pepe, Néstor y Cal Máximo/Bias Ferrater gracias a la mediación narrativa o el decorado verbal, una multiplicidad espacial que acciona los límites entre realidad y alucinación/locura. Por otro lado, en la dicotomía jardín/patio se refleja igualmente la confrontación de nuestros dos protagonistas y sus diferentes visiones del mundo; esta multiplicidad espacial enfatiza, a nivel ideológico y en cierto sentido constructivista, en qué medida es inevitable la subjetividad en la recepción y la interpretación de la realidad en general. Esto se manifiesta incluso si intentamos aplicar el último principio de las heterotopías (la función de ese 'otro espacio' frente a la realidad), a la obra de Mayorga. Foucault diferencia dos polos al respecto: mientras que las heterotopías de ilusión crean un espacio ilusorio que expone cada espacio real como aun más ilusorio, el papel de las heterotopías de la compensación consiste en crear un espacio que es otro, otro espacio real, tan perfecto, tan metódico y tan bien organizado como desordenado, mal construido y caótico es el nuestro. *El jardín quemado* cubre ambos polos, según la perspectiva elegida: Garay defendería, sin lugar a dudas, la función compensatoria que San Miguel desempeña para los internos en relación con el espacio real restante, una realidad que justamente amenaza, si recuerdan, el precario equilibrio dominante en ese 'otro espacio', mientras, según Benet, San Miguel se caracterizaría más bien como una heterotopía de la ilusión al crear justamente una ilusión perfecta de 'otra' realidad.

### 3.1.3. Ambigüedad frente a 'explicitud': el final sellado por la memoria

Terminaremos nuestro análisis desde un ángulo de lectura que se centra en las categorías de la composición dramática y del final de la obra. Bien es cierto que, tanto el texto de Pascual como el de Mayorga, constituyen ejemplos de obras cuyas estructuras dramáticas influyen altamente en el potencial significativo que el receptor puede derivar e interpretar. En ambas piezas examinaremos de cerca como se configura el flujo de información tanto en el plano inter como extradramático, prestando especial atención a las formas y a los contenidos de la comunicación entre los personajes dramáticos. En cierto sentido retomaremos, por lo tanto, las dilucidaciones iniciales del primer capítulo interpretativo sobre los personajes dramáticos y las complementaremos estudiando en qué medida sus conflictos interiores y exteriores logran disolverse en un desenlace feliz o permanecen, sin embargo, sin revolver hasta el final de la pieza e incluso más allá.

#### 3.1.3.1. Rompecabezas y simpatías difuminadas en El jardín quemado

Después de haber hecho resaltar primero, en relación con la caracterización de los personajes dramáticos, el enfrentamiento entre Benet y Garay al igual que la huida de los internos a la locura como único camino de supervivencia moral y existencial, y de haber puesto de relieve, en segundo lugar, cómo el espacio-tiempo oscila entre una modelación en su dimensión concreta y realista, por una parte, y una plasmación múltiple con carga simbólica y heterotópica, por otra, analizaremos en este último paso interpretativo en qué medida la composición dramática de *El jardín quemado* posibilita o dificulta una construcción inequívoca del significado textual.

La hipótesis a la que apuntamos, como en los dos capítulos de análisis anteriores, gira alrededor de unas estructuras dramáticas cuyo potencial significativo radica nuevamente en la ambigüedad y la polivalencia del texto dramático o del espectáculo teatral. Para ello, el texto de Mayorga no sólo controla y dosifica el flujo de información, tanto desde el punto de vista intra como extradramático, acorde con lo que Aznar denomina "la dramaturgia del enigma" (2006: 86/472), sino que saca provecho de las expectativas y las simpatías que los lectores/espectadores asocian con determinados esquemas y modelos característicos del género policiaco. Veremos igualmente cómo el final de la pieza destaca por su carácter abierto e incompleto, causando el efecto dramático-teatral de una composición cíclica en la que el desenlace parece imposibilitar aún más una resolución satisfactoria del enigma de San Miguel.

Parace lógico empezar, en un primer paso, con el análisis y la interpretación de cómo se desarrolla el flujo de información y de cómo, fruto de la composición de la obra, se reparten las posibles simpatías o antipatías sentidas por el público hacia los personajes dramáticos (en alemán, *Sympathie/antipathie*). Podemos constatar que *El jardín quemado* se presenta, en un primer momento, como "un ejemplo de *pièce-bien-faitie*" (Marchena Segura s.a.: 3) al comprender, además del marco compuesto por el prólogo y el epílogo, una estructura a primera vista cerrada y convencional: cinco actos y una organización lógica, cronológica y progresiva de la trama, desprovista de anacronías temporales o fragmentaciones estructurales en lo que concierne al presente de la realidad ficticia. Lo que salta a la vista, sin embargo es que, a diferencia de *Père Lachaise*, como veremos en el próximo capítulo, la obra de Mayorga cultiva una dosificación particular de las informaciones que arroja sobre el escenario, con el fin de activar la reflexión crítica del lector/espectador. Por lo tanto, la pregunta central sería '¿quién sabe cuánto en qué momento?', una pregunta típica y característica del género policiaco, un género con consecuencias considerables con respecto al tema de los roles que los protagonistas despiertan en la mente del receptor: el papel del policía, comisario o detective en Benet, el del sospechoso y acusado en el director

Garay, así como los de las víctimas y los testigos del presunto crimen perpetrado en 1939 en San Miguel representados por los internos. Basta con considerar los procesos de conocimiento tal y como se llevan a cabo en *El jardín quemado* para ver cómo Mayoroga los altera. El receptor desconoce, como Benet, la verdad sobre la desaparición misteriosa de Blas Ferrater y de los demás republicanos de la Nave de los Poetas, lo cual corresponde a la paralelización convencional entre el nivel informativo entre detective y público al comienzo de una película o una novela policíaca. Es más, el lector/espectador ignora también los motivos verdaderos de Benet, tanto al principio como incluso todavía en el desenlace. Se trata, por ende, no sólo de un doble proceso de conocimiento, sino también de procesos que no conducen a resultados convincentes o a una solución satisfactoria del engima.

Veamos paso a paso cómo se monta cada pieza del rompecabezas para, en vez de descifrar el misterio, desconcertar cada vez más tanto al personaje de Benet como al receptor. Ya en el primer encuentro entre el joven forastero y el Hombre Estatuá en el prólogo, se introduce el verdadero interés que ha conducido a Benet a viajar hasta la isla, cuando le pregunta al insulano petrificado: “¿Estuvo en San Miguel durante la guerra?” (JQ: 42); si bien, el interés por el pasado bélico de la isla es todavía de carácter muy general. En una heterocaracterización antes de su primera entrada, el director de San Miguel es presentado como lugareño y se indica que se acerca la fecha de su cumpleaños, pero también se incluyeron en su descripción tintes poco positivos derivados de las advertencias del Hombre Estatuá.<sup>55</sup> En ‘Uno’, es triple el proceso de revelación acerca de los intereses motivacionales de Benet: primero, se habla de “un viaje de fin de carrera” (JQ: 46) que presuntamente le hizo aterrizar en San Miguel y, más adelante, de un informe en el que propone y recomienda diversas medidas de reforma para el centro e incluso formula el deseo de dirigir él mismo San Miguel (cf. JQ: 49 y s.); a continuación encarrila la conversación hacia cómo se vivió la época bélica en el psiquiátrico, pero Garay intenta cambiar de tema proponiendo un pasatiro por la playa (cf. JQ: 50); y finalmente, Benet dispone y ejecuta la destitución del director de su puesto (cf. “Ahora soy yo quien manda aquí” (JQ: 55)) y formula su deseo de hablar con los internos para indagar la verdad: “Estoy muy cerca. Sólo me faltan un par de respuestas para un par de preguntas” (ibidem). En un momento, en una ‘parte’, Benet deja de ser, por consiguiente, un convencional e inofensivo practicante de la medicina para convertirse en el director de un psiquiátrico que, seguro de sí mismo, se siente con todo el derecho a atacar al ex director por una causa que todavía no ha sido revelada al receptor. La figura de Garay, sin embargo, al comienzo alabada como “ejemplo ético” (JQ: 47) o “un santo” (JQ: 48), comienza a

55 Cf. “ESTATUA.—El me dijo: “Ni una hora podrás vivir fuera de San Miguel”. Pero ya lo ve, no necesito a Garay. [...] No entre con Garay en el jardín.” (JQ: 42).

difuminarse debido a su degradación profesional y suscita la cuestión: ¿el despidio se explica solamente por las supuestas “irregularidades” (JQ: 54) en la dirección del centro o se trata en realidad de otro delito cometido por el anciano médico?

El conflicto entre Benet y Garay se va concretando en ‘Dos’. Y esto se hace, nuevamente, de manera dosificada y por partes: el joven advierte un cúmulo de incongruencias relativas primero al pabellón número seis (cf. JQ: 58), y después a doce pacientes ingresados en la primavera de 1937 pero sin fecha de salida, lo cual conduce a la primera acusación abierta y directa contra el ex director: “[...] usted los puso frente a un pelotón de fusilamiento” (JQ: 60). Pero es más, finalmente la acusación culmina en la identificación de Blas Ferrater y los integrantes de la Nave de los Poetas con las víctimas del pelotón de fusilamiento:

BENET.— Ferrater llegó a la isla, fue capturado por los fascistas y estuvo encarado en San Miguel, bajo un nombre cualquiera, hasta que usted lo puso ante el pelotón. (JQ: 62)

Por fin, las cartas están boca arriba: al menos en cuanto a Benet, quien, en este momento de la obra, cosecha más fácilmente las simpatías del público al erigirse en portavoz de unas víctimas republicanas de la represión franquista, silenciadas durante cuatro décadas; al convertirse en su defensor, que parece tener de su lado conceptos tan loables y sublimes como la verdad y la justicia.<sup>56</sup> Garay, sin embargo, además de ser derrocado, ha de asumir ahora el papel del acusado que, entre la espada y la pared, se defiende fiel al lema “Mis manos están limpias” (JQ: 60) mostrando una serenidad y seguridad en sí mismo que sorprende:

GARAY.— Aunque le gritasen la verdad, usted no podrá escucharla. Ni siquiera podrá entenderse con ellos. Sólo es un burócrata del espíritu. ¿Qué sabe del alma humana, aprendiz? Sólo conseguirá asustarlos. (JQ: 63)

‘Tres’ y ‘Cuatro’ resultan, en principio, de la lógica inherente al género policíaco: los interrogatorios de los testigos o las supuestas víctimas por el detective. Pero Mayoroga sigue sembrando momentos de desconcierto y dudas que pueden llegar a perturbar las simpatías repartidas a los protagonistas. ¿Cómo explicar la actitud negativa de rechazo y hostilidad que los internos entrevistados manifiestan hacia Benet (y que, por cierto, Garay predijo)? ¿Síntomas ‘normales’ de enfermedades mentales, desconfianza ‘típica’ hacia un forastero que anda por ahí husmeando, o recelo inculcado por el presunto verdugo Garay? El personaje de Benet comienza a perder puntos; en cierto sentido, a causa de sus métodos de interrogatorio puesto que, para conseguir las piezas restantes del

56 Cf. “BENET.— La verdad se esconde bajo la ceniza. [...] ¿No ve que [los internos] están deseando gritar la verdad?” (JQ: 60) y “BENET.— Entonces, se hará justicia” (JQ: 63).

puzzle, identifica los puntos débiles de cada enfermo—el amor hacia los perros en don Oswaldo, la conformidad con las reglas en Pepe— y se aprovecha de ellos en sus indagaciones. ¿Habilidad retórica e investigativa o primera señal de su voluntad insaciable de destapar la verdad a toda costa? Garay, entretanto, permanece durante estas dos partes más bien en un segundo plano, observa los progresos de las pesquisas desde cierta distancia, acude hábilmente en auxilio cuando los internos se ven en apuros ante las preguntas implacables de Benet; pero, al mismo tiempo, estimula incluso la cooperación de sus ‘muchachos’ con el joven.<sup>57</sup> Ahora paulatinamente la sospecha de que la verdad sobre el enigma de San Miguel es más complicada y diferenciada de lo que el maniquismo normativo de Benet sugiere basándose en una clasificación fácil en verdugos (malos) y víctimas (buenas). Este proceso se intensifica con cada detalle y cada información que se nos proporciona sobre el pasado bélico y las cenizas del jardín quemado: primero, Calatrava lanza la noticia increíble de la estancia de Blas Ferrater en San Miguel (cf. JQ: 67) en ‘Tres’, lo que la reacción de Pepe confirma y conduce incluso a la agresión física de otro interno que, más tarde, resultará ser Máximo Cal/Blas Ferrater: “*Sibitivamente, rabioso, Pepe se lanza contra un interno, lo golpea [...]*” (JQ: 89). En vez de alegría y alivio ante la ‘liberación’ inminente, son “[*el* *desorden, pánico de los internos*” (JQ: 91) los resultados de las intenciones de Benet. En ‘Cuatro’, se inicia igualmente otro ingrediente típico del género policíaco—las confesiones del sospechoso—, un elemento convencional del género ‘negro’, que Mayorga rompe otra vez más, puesto que, en vez de auto-inculparse, lo que hace Garay es dar pie a una versión de la verdad que se está insinuando y que Benet se niega rotundamente a aceptar. Mediante sus narraciones legitimadas por su estatus como testigo directo de los acontecimientos del pasado (aunque, claro está, podría mentir), el ex director no sólo presenta pruebas visibles (las franjas de agujeros en el muro) del crimen pasado, sino que insinúa la posibilidad de haber hecho pasar a los intelectuales de la Nave de los Poetas “por locos para salvarlos” (JQ: 87). Viéndolo todo de esta manera, la percepción de este personaje cambia completamente: si damos crédito a sus palabras, Garay sería, más que verdugo franquista, incluso colaborador o al menos simpatizante del bando republicano. Pero la simple inversión de los papeles entre ‘malos’ y ‘buenos’ no es lo que *El jardín quemado* nos ofrece como lección para aprender y reflexionar.

57 Cf. “GARAY.—(A DON OSWALDO) Deberías cooperar con el señor Benet, de profesional a profesional. Le han enviado en busca de una prueba sobre la que basar una acusación contra mí. Dásela.” (JQ: 74), “GARAY.—[A PEPE] Si tienes esa prueba, deberías dársela al señor Benet.” (JQ: 86) o incluso “GARAY.—[A CAL/FERRATER] A partir de ahora, tendréis que obedecer sus órdenes.” (JQ: 100).

El climax de la resolución—o, a ojos de Benet, más bien del encubrimiento—del enigma se alcanza, sin lugar a dudas, al comienzo de la parte ‘Cinco’, cuando Garay deja caer verbalmente la bomba:

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. (JQ: 94)

Es más, el médico mismo le presenta a continuación la pieza clave—el testigo decisivo—en el rompecabezas insular: “Hable con él. Él lo vio todo. ¿O es que ya no confía en la palabra de los locos?” (ibidem). Y con esto entramos justamente en el meollo del ‘truco dramaturgico’ que emplea Mayorga: el hecho de haber puesto al descubierto a “un domador de mastines y a un ajetrecista imbatible” (JQ: 95) y sus narraciones ‘enloquecidas’ en las escenas anteriores socava la credibilidad de la ‘actuación’ y del relato del “*hombre al que Pepe atacó*” (JQ: 94) en cierto sentido. ¿Se trata de otro loco o es realmente Blas Ferrater? El lector del texto dramático, cuando menos, podría dejarse llevar por una actitud de desconfianza al leer la indicación de la figura que interviene:

HOMBRE.—Usted debe de ser ése que anda haciendo preguntas sobre mí a todo el mundo. ¿Hemos sido presentados? ¿Habíamos hablado antes, en el transcurso del viaje?

BENET.—Así que usted está de viaje. ¿Un astronauta que gira y gira en torno al planeta? ¿Marco Polo?

(*El Hombre le tiende la mano.*)

HOMBRE.—Blas Ferrater.

(*Pausa. BENET no estrecha su mano. Lo mira reprimiendo no sé qué desespe- ranza o alegría. Busca entre sus fichas la del hombre. Se la enseña a éste.*)

BENET.—¿Usted es Máximo Cal.

CAL.—¿Cal? Sus datos son erróneos. Mi nombre es Ferrater. [...] (JQ: 96 y s.)

Del cambio de la indicación figural “Hombre” a “Cal”—esta última se mantiene, por cierto, en el resto del texto—podríamos deducir una especie de focalización interna, es decir: la presentación de la acción dramática en función del punto de vista y del nivel de información de uno de sus personajes, en concreto a través de los ojos de Benet. La entrega, sin embargo, del presunto manuscrito “Entre narajitos” del poeta republicano (cf. JQ: 97) apunta más bien a una interpretación del personaje Máximo Cal como Blas Ferrater. El enigma de San Miguel no se resuelve, sin embargo, hasta las últimas dos narraciones de Garay. En la primera, Garay refuta la responsabilidad criminal de la muerte de los doce en el ya mencionado fragmento, cuando achaca la culpa de la elección de las víctimas al colectivo (cf. JQ: 101); en la segunda, derrota a Benet con sus propias armas al presentarle la ficha de Periquito Lila:

(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, arrancó 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? (IQ: 105)

Al final de 'Cinco', Garay consigue, por lo tanto, rehabilitarse, siempre que le creamos; los indicios están más en su favor que en su contra, aunque no podamos descartar al cien por cien la posibilidad de que el director sí que haya entregado a los republicanos a manos franquistas y de que Máximo Cal se crea Blas Ferrater y no lo sea realmente. El texto de Mayorga no nos concede el privilegio —o el aburrimiento o la maldición, según se prefiera— de una solución clara y tajante.

La obra da incluso dos vueltas de tuerca más: por un lado, la desmitificación de la figura heroica de Cal/Ferrater y, por otro, la descalificación del personaje de Benet. El personaje de Blas Ferrater, a quien Amnestoy asocia con las figuras históricas del filósofo José Ferrater Mora y del poeta catalán Gabriel Ferrater,<sup>58</sup> se desmascara a sí mismo con su discurso final en el que, imaginándose todavía en la travesía marítima de 1937 hacia la isla, lanza su retórica revolucionaria en nombre de la Historia y de la Humanidad y sobrepone su vida como poeta a la de cualquier otro individuo según el lema "Cueste lo que cueste, sea cual sea el precio, mi palabra tiene que llegar" (IQ: 102). De ahí que Aznar sinteticamente descomponga la descomposición moral del heroísmo de Ferrater, que "no resulta ser finalmente ningún angelito, ni ningún héroe prometido "ejemplar", ni ningún santo laico republicano, sino un poeta que, para sobrevivir, se convirtió en verdugo de los valores de su propia causa" (Aznar Soler 2006: 105/491). Esto lo comprueban los últimos coletazos de su charla fantasmagórica:

Cal.— ¿Por qué me miráis así? ¿Es que no habéis comprendido todavía? ¿Cuanto tiempo más necesitáis para ponerlos 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.)*

58 Cf. "No se puede dejar de pensar, tratándose de Mayorga, en el filósofo, José Ferrater Mora (1912-1991), que vivió el exilio tras el 39; al que podemos vincular con el cada vez más considerado poeta en lengua catalana, Gabriel Ferrater, muerto en 1972, a los 50 años, que soportó el exilio interior." (Amnestoy 2004: 37).

¡Combatientes 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 naranyo 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 naranyos".)* (IQ: 106 y s.)

En este sentido, resulta altamente revelador el hecho de que el poeta se oriente hacia el muro "*dando la espalda a la fosa*" y que los otros internos sigan su ejemplo. Estas indicaciones escénicas subrayan por lo tanto la negación de la verdad que se expone abierta y visiblemente en presencia de los restos mortales en el jardín quemado, una negación de su complicidad moral en el asesinato de doce inocentes que se traduce aquí física y espacialmente en el movimiento de dar la espalda a la fosa excavada, es decir, a su propia miseria ética.

En 'Cinco', y también en el epílogo, el personaje de Benet sigue impulsando su propia descalificación como detective clarividente cuya meta central debería ser, en principio, resolver el rompecabezas criminal y no, como lo hace él, atreverse a cerrar los ojos ante aquella verdad que haría tambalear su cosmovisión ideológica. De ahí que siga, incansablemente, con su retórica de los "nuevos vientos"<sup>59</sup> incluso cuando el mito 'Ferrater' está descomponiéndose: es más, llega un momento en el que su obsesión ciega por hacerles ver la realidad —su realidad— a los internos, a pesar de la evidente negativa de ellos, desemboca en violencia por su parte; Benet llega a las manos: "*Con furia, obliga a Cal a mirar la fosa. La violencia de Benet asusta a los internos y le sorprende a él mismo*" (IQ: 103). Este arrebato de agresión es reemplazado por una actitud de resignación en el epílogo. Ésta es al menos una de las posibles lecturas del desenlace abierto y ambiguo que nos ofrece el texto de Mayorga. Mientras que al final de 'Cinco' amenaza a gritos "Harcé que destruyan este lugar. *(A los hombres de bata blanca.)* ¡Derriben ese muro!" (IQ: 106), el epílogo de la obra consiste en una serie de preguntas a las que, a diferencia del prólogo, el Hombre Estatua contesta con un silencio absoluto:

59 Cf. "BENET.— Ferrater, he venido a traerle una buena nueva: es usted un hombre libre. [...] Ya no hay razón para el miedo. La guerra ha acabado para siempre." (IQ: 98).