

Maestría en Estudios sobre teatro y cine Argentino y latinoamericano

Seminario de teoría y análisis del texto dramático
y la puesta en escena

Profesores Josep Lluís Sirera y Osvaldo Pellettieri

Buenos Aires, 2006

El espacio dramático en *El jardín Quemado*
de Juan Mayorga

Distinguiría el teatro de ideas que defiende del teatro pedagógico, al estilo Brecht, un teatro en el que el autor quiere exportar una visión del mundo y se convierte en algo así como en un pastor. No, yo me refiero a algo más elemental, a aquello que decía Paul Klee de que el arte no imita la realidad, sino que la desvela. La realidad no es evidente, sino que hay que hacer un esfuerzo para mirarla. Cuando yo defiende un arte y un teatro de pensamiento, no me refiero al pensamiento del autor. En el teatro de ideas lo que importa son las ideas del espectador, provocar su desconfianza hacia lo que se dice. Eso es especialmente necesario ahora, que vivimos tiempos oscuros. Y no creo que en obras como *Cartas de amor*, *El jardín quemado* o *Camino* se pueda derivar una imagen del mundo, sino más bien una sospecha. [...]

Una cultura crítica puede fortalecer frente a la barbarie y una cultura crítica es aquella que desconfía hasta de sí misma. Por el contrario, una cultura acrítica es aquella que tiende a la fosilización, a la mitificación. Por eso hay que educar en la pregunta, en la sospecha.

Juan Mayorga. "Hay que provocar la desconfianza del público".
Entrevista por Liz Perales.

http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=7757

Según Juan Mayorga, el fin del teatro es provocar desconfianza en el espectador, en este sentido, podríamos decir que su teatro es un teatro de la sospecha. Si como afirma el dramaturgo¹, la realidad no es evidente y por eso hay que preguntarse a cerca de todo como una forma de develamiento de una verdad sospechada, exhibir los modos de la organización espacial es uno de las formas de ese develamiento. En este teatro, la verdad de lo que se representa no debe aparecer bajo la forma de la certeza sino más bien bajo la forma de la duda; la construcción del espacio dramático, al igual que del tiempo dramático, permite modalizar la acción y orientarla hacia el interrogante.

El jardín quemado ofrece una construcción dramática determinada por el cruce del espacio y el tiempo. El conflicto tiene como punto de partida y de llegada (prólogo y epílogo) la elipsis discursiva de un hombre estatua que sabe y no cuenta, que recuerda pero no dice. Un testigo de piedra, una inmutabilidad artificiosa, una suspensión espacial y temporal. Que la sospecha se constituya sobre los ejes del tiempo y el espacio tiene sentido: en un teatro político que busca la recuperación de la conciencia y la memoria, la mayor sospechosa es la historia, que en esta obra es producto de la memoria, pero también del delirio. Podemos decir que aquí el conflicto se constituye a partir de preguntas que ponen en tensión las relaciones que el espacio y el tiempo tienen con la acción. Un motivo histórico preexistente, un lugar aislado, unos personajes enfrentados por concepciones espaciales y temporales divergentes, conforman una obra en la que estas dimensiones irán cobrando fuerza dramática.

Si bien ya desde el título se remite al espacio, es en el prólogo, a partir de las indicaciones y del breve diálogo que tienen Benet y el hombre estatua, donde se abren una multiplicidad de lugares que con el correr de los actos configurarán una organización espacial compleja en la que operan diferentes grados de representación y distanciamiento.

¹ http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=7757

Organización del espacio dramático

Para el análisis del espacio dramático en esta obra tendremos en cuenta las categorías utilizadas en el seminario *Teoría y análisis de la obra dramática* a cargo del profesor Josep Sirera (Buenos Aires, UBA, 2006).²

En el escenario se hacen visibles tres espacios: el puerto, el despacho de Garay y el Jardín quemado. Estos dos últimos son parte de esa totalidad espacial, siempre aludida, que es San Miguel. Este, en tanto lugar dramático, solo se hace presente en las palabras de los personajes: mientras que el puerto se constituye como el exterior de ese lugar; despacho y Jardín conforman el interior. Es el modo en que es nombrado desde ese exterior y ese interior que San Miguel adquiere una espacialidad metonímica sumamente perturbadora. Esta metonimia se relaciona con otra de mayor alcance e igualmente perturbadora: la isla. La isla, al igual que San Miguel, se instala en la dinámica de la obra a partir de las alusiones que de ella se hacen. A los fines de la acción San Miguel es el “centro virtual” de una “isla virtual” que, como cualquier otra, tiene el puerto, la playa, la ciudad y las viñas cultivadas en las laderas de una colina; espacios abiertos y de tránsito, contiguos al centro psiquiátrico.

El despacho y el jardín, por su parte, son espacios conectados en el interior del centro psiquiátrico por aberturas. Estos espacios podrían pensarse en simultáneo o alternados en la escena. Establecen entre sí una relación adentro/ afuera que se complejiza en tanto son tratados dramáticamente como dos espacios de distinta naturaleza. Mientras que en el despacho la acción se ubica en un espacio institucional convencional, en el jardín se desplaza hacia una dimensión simbólica cuya interpretación, mucho más frágil e inestable, está determinada por la dependencia que media entre esos dos espacios. Esto por ejemplo, es lo que diferencia al término “jardín” del término “patio”. Mientras que el patio se instala

² El espacio dramático puede observarse a partir de las siguientes categorías.

a) Unidad/multiplicidad/ simultaneidad: su frecuencia y alternancia; b) Grados de representación en el espacio: espacios patentes (visibles), espacios latentes (contiguos), espacios ausentes (aludidos), la relación adentro/afuera; distancia espacial: espacio icónico, espacio metonímico y espacio convencional; funciones estructurantes y caracterizadoras del espacio.

literalmente en la realidad de San Miguel (centro psiquiátrico) y hace serie con el despacho de Garay, el jardín connota un espacio vaciado de su significación:

Benet ¿Cómo puede llamar a eso jardín?

En el desarrollo de nuestro análisis veremos, por un lado, qué funciones dramáticas cumplen estos espacios visibles, contiguos y aludidos y, por otro, qué representaciones sociales y culturales, vinculadas fundamentalmente con una conceptualización de la historia, evocan desde esa funcionalidad. Para ello, analizaremos algunos mecanismos a partir de los cuales se construye el espacio dramático en esta obra. Entendemos el espacio como un todo orgánico que pone en relación indisociable al texto y a la representación escénica (Covin, 1997 y Ubersfeld, 1998).

Esta complejidad espacial, unida a la complejidad temporal que aquí no profundizaremos pero tendremos en cuenta, sirve a la representación de algo que no refiere unos lugares más o menos precisos en el mundo, sino más bien “la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en la que viven y de los conflictos subyacentes.” (Ubersfeld, 1998). En la obra que nos interesa analizar el tratamiento que se hace del espacio pone en evidencia un poder/saber sobre la historia que rige las relaciones de los personajes entre sí y con el mundo.

1. La isla: del puerto a San Miguel (subiendo la colina)

Desde el prólogo, con la primera indicación y las intervenciones del hombre estatua, se refiere un lugar geográfico particular, contenedor de los múltiples espacios que en el desarrollo de la obra se irán constituyendo: la isla. A partir de esta referencia se instala la noción de aislamiento como eje semántico de la obra. Podemos ver que la isla se presenta como un paraíso, como una tierra prometida, como la arena de luchas, pero sobre todo como un espacio “aislado”. Este aislamiento permite plantear las acciones de los personajes en términos de adentro/afuera: de la isla se sale o se entra. El puerto con su función de “entrada” y “salida” de la isla, abre y cierra la acción representada. Allí “tienen lugar” las

conversaciones entre Benet y el hombre estatua con las que el espectador/lector “entra” y “sale” de la obra.

En contraposición al puerto está la colina, punto elevado de la isla en el que tiene su emplazamiento San Miguel: una isla dentro de la isla. San Miguel conforma un espacio aludido desde el exterior (el puerto) y desde el interior (el despacho/el jardín). En la primera escena del primer acto San Miguel es el tema de conversación. Lo es en tanto espacio en el que el paso del tiempo impone un cambio: “Todo en la vida tiene que renovarse. También San Miguel”, dice Garay. Sin embargo, en cuanto Benet habla de su propuesta de “reforma arquitectónica”, en pos de la integración social de los “internos”, se hace visible en Garay la voluntad de no innovar: “Tendríamos que hablar más despacio acerca de eso.” De la resistencia de Garay frente a lo que Benet propone, se infiere que aislamiento e inmutabilidad son las condiciones de posibilidad de San Miguel, es decir, se trata de un espacio dramático cruzado por la ausencia de marcas de la vida histórica y social.

“Me gustaría dirigir San Miguel” dice Benet y esa afirmación es uno de los puntos de giro de la acción. Dirigir implica constituir a San Miguel en un espacio diferente que permita relaciones sociales diferentes: “un mundo nuevo” de apertura e integración:

Benet. El equilibrio psicomotor me parece un objetivo esencial, sobre todo para el grupo de edad 45-65. Un horario fijo y una actividad concreta, asumir responsabilidades, eso es lo que estos hombres necesitan. Supongo que estará de acuerdo conmigo en que el trabajo es el primer factor de socialización. Que debe complementarse vía integración en un contexto vecinal. Me refiero a grupos de voluntarios que acompañen a los enfermos a la ciudad, los introduzcan en sus familias [...].

Esta escena es interrumpida por la salida de los internos al jardín. Lo que ocurre del otro lado del ventanal determina que las acciones de Garay y Benet se definan en términos de entrada y salida: mientras Benet mueve la acción hacia el adentro que está detrás del ventanal, Garay impulsa la acción hacia el afuera de las viñas y las playas. Benet quiere indagar, Garay quiere evadir. En esta escena la indagación y la evasión cobran densidad espacial: “(lo invita a salir. Pero Benet, una vez más, se vuelve hacia el ventanal)”. Los

personajes funcionan en este espacio como vectores de dirección opuesta y la fuerza de esa oposición se configura a partir de las posiciones en las que se ubican en ese espacio. Se trata de permitir o no que el jardín, espacio sugerido y sugerente, invada la escena en su totalidad.

Es evidente que para Benet la configuración de un espacio visible, conforme a representaciones sociales y culturales convencionales garantiza algo que él entiende como sanidad: el espacio debería denotar un psiquiátrico, el *patio* de un psiquiátrico con referencias espaciales concretas y no un vacío.

Benet *en el Patio no hay nada.*

Garay *¿preferiría verlo lleno? ¿De qué?*

Benet *para ellos es importante tener referencias espaciales. [...]Son como sombras flotando en el vacío.*

Para Garay, en cambio, es el vacío el que garantiza el bienestar de los internos.

Benet *¿Cómo son?*

Garay *¿Ha oído hablar de los ángeles?*

[...]

Benet *¿cómo es que los enfermeros no salen con ellos al patio?*

Garay *¿Para Qué? Solo conseguirían estorbarlos.*

[...]

Benet *Oigamos si tiene algo que decir*

Garay *No permitiré que se acerque a ellos. Tengo razones sanitarias para...*

En estas intervenciones referidas a los fines terapéuticos del lugar que ocupan los internos se puede observar la confrontación de dos concepciones del espacio que como veremos responden a dos formas de entender la ubicación del sujeto en la historia.

2. En el Jardín

En el final del primer acto, el jardín, espacio latente, se hace visible en la escena en el movimiento de los personajes. La entrada de de Garay y Benet al jardín en el segundo acto está lo suficientemente marcada, en términos de movimientos, como para que podamos ver

en ella el pasaje hacia un espacio cuyo modo de ser escénico determinará un cambio en el accionar de los personajes. Las didascalias del inicio del acto confrontan los modos de “entrar” de Garay y Benet. La ritualidad del primero (se coloca un delantal blanco) y la aprensión del segundo llaman la atención respecto de los cambios que ese pasaje pueda determinar en la acción.

Este espacio, en tanto soporte de la representación, es la apoyatura que hace posible la relación de los personajes entre sí. En la intriga que estamos analizando el jardín muestra las posibilidades de relación de los personajes a partir de su relación con ese espacio. Garay ingresa seguro al lugar; dueño de sus movimientos y del terreno, desaparece y reaparece abruptamente. Los gestos que se indican para los internos refuerzan esa posición privilegiada: *(En el jardín se mueven internos solitarios o en grupo. Abren paso a Garay con reverencia o temor; si anhelan tocarlo, no se atreven a acercarse a él. Observar a Benet con desconfianza)*. Benet duda desde el principio y es evidente que ese espacio lo conmueve y limita en la acción. La vacuidad del jardín que observa desde el ventanal del despacho de Garay se llena en el interior con una virtualidad espacial que los personajes van constituyendo a partir de sus intervenciones y que tiene a Garay como “arquitecto”.

En la obra de Mayorga, el jardín cubierto de cenizas, hermético y sombrío, permite un desplazamiento que instala en ese espacio de suspensión temporal (“la guerra lo quemó para siempre”) otros espacios cuyo valor es simbólico. Estos espacios esconden, bajo la forma de la locura, las claves de la historia que Benet intenta recuperar. Los sucesivos internos abordados por el joven psiquiatra aluden a lugares que se relacionan con el jardín de manera tal que en sus palabras y gestos ese espacio visible para el espectador, permanece ausente para ellos. Las cenizas, las sombras de los pájaros, la rama seca del naranjo remarcen la condición de espacio no funcional, y hace más evidente la idea de que el jardín es un espacio vaciado de su significación. Estas características, este vacío del espacio escénico abre una dimensión extraescénica que posibilita proyecciones espaciales (y temporales) que se ponen de manifiesto en los movimientos y gestos de los personajes. Aunque Benet haya dicho que en el patio “no hay nada”, es posible observar como en el camino que hace se encuentra con evocaciones cuyo simbolismo llena la escena. Estas

evocaciones tienen su significante en el cuerpo de los personajes, en los objetos que manipulan y en el uso que hacen de ese espacio “quemado para siempre”. De lo que está vacío el jardín es del devenir histórico y Garay es el ángel guardián de este Edén sin tiempo y, por ende, sin memoria.

Pareciera que cada uno de estos espacios evocados conforma en sí mismo una lógica que encierra una respuesta a las muchas preguntas con las que Benet ingresa a la isla/psiquiátrico/jardín. Sin embargo, este no logra descifrarlas, en el epílogo podemos que ver es la pregunta la que domina su pensamiento.

En el acto tres, y tras la desaparición de Garay, Benet, en su búsqueda de pruebas, se vincula con algunos internos de quienes insistentemente demandará información que confirme sus sospechas. Primero detiene a uno al que interroga directamente respecto de la detención y asesinato de Blas Ferrater. Este le dice que el poeta había estado frente a ellos un momento antes, lo que por supuesto deja perplejo a Benet. La posibilidad de que Ferrater continúe con vida no es algo que este improvisado investigador haya previsto y tampoco es algo que esté dispuesto a aceptar. A partir de aquí, el recorrido que Benet ha iniciado estará determinado por relatos que exhiben el proceso de simbolización del espacio (y del tiempo).

A partir de lo que Jakobson dice respecto de las formas que puede adquirir la producción simbólica (Jakobson, 1985) podemos explicar cómo se van constituyendo estos espacios en función de esa gran sospechosa que es la historia: los dos primeros, el criadero de perros y el tablero de ajedrez, se ubicarán en la directriz metafórica. El tercero, que refiere al mismo San Miguel pero en mayo de mil novecientos treinta y nueve, en cambio, se construye en la directriz metonímica; mientras que el último, la nave de los locos, se desplaza entre ambas directrices. Podemos hablar, entonces, de espacios metafóricos y espacios metonímicos según el tipo de relación que establezcan con su referente. El aquí y ahora del jardín quemado, en tanto espacio escénico, es a partir del acto tres soporte de espacios simbólicos consecutivos con los que establecerá relaciones sustitutivas (metafóricas) o de contigüidad (metonímicas).

Entendemos la metáfora y la metonimia como formas simbólicas de organización del conocimiento, que surgen de la experiencia básica del sujeto en relación con el espacio, el tiempo y el cuerpo (Lakoff, 1987)³. La distinción entre uno y otro tipo de espacio simbólico implica la ausencia (por sustitución) o la presencia (por combinación) del espacio histórico.

3.1. *El criadero de perros*

El primer interrogatorio que Benet intenta es interrumpido por un interno llamado Don Oswaldo. Con el ingreso de este personaje, ingresa también una proyección espacial tan frágil como dinámica. Un guante, un látigo y un palo, además de un registro lingüístico muy profesional, refuerzan los gestos y movimientos de este personaje que sustituye el vacío del jardín por un criadero de perros:

Don Oswaldo [...]El no puede darle lo que usted busca. Yo sí puedo. No tiene que aclararme a qué ha venido, yo sé que es lo que anda usted buscando. Basta con que me explique cuál es su afán: ¿canódromo, circo, montería...? Ha tenido suerte, acabo de sacar a la venta unos ejemplares magníficos. Tengo un animal para cada problema: guardar una finca, defender un niño...Cada cual educado conforme a la función que va a cumplir en la sociedad. (Tira un palo a lo lejos) ¡A prisa, Gaitán!

Este espacio metafórico gana literalidad con el uso que hace Benet de él. En ese espacio ingresa su investigación y la figura histórica de Blas Ferrater. Benet instala, bajo la forma de un delator, la presencia del poeta en esa virtualidad. Cuando, en las palabras de Benet, la historia invade ese espacio cuya condición de posibilidad es la suspensión del devenir histórico, Oswaldo busca a Garay como quien busca una referencia espacial que lo ubique. Este reaparece y, alrededor de su figura, el entrenador de mastines evoca un espacio/tiempo que podríamos llamar mítico fundacional con el que se explica el génesis de esa “realidad” que es el criadero de perros:

³ Recuperamos para este planteo conceptos de lingüística general (Jakobson), así como otros de cuño más reciente, en el campo de la lingüística cognitiva.

***Don Oswaldo** No sabe lo que dice. Tendría que haberlo conocido en aquellos en los que el puerto se lleno de perros. [...] Había un lobo entre los perros. Escondidos entre las sombras, esperaban a que llegase un barco cargado de niños. Pero antes de que pudiesen atacar a los niños, Garay bajó al puerto y mató al lobo de un abrazo. Los demás rodearon a la bestia. Así consiguió Garay reunirlos y traerlos a la colina. Subieron detrás de él como un rebaño.*

Hacia el final de este acto, Don Oswaldo va desplazándose del lugar del entrenador al del perro. La mirada de chuco apaleado que dirige a Garay, el resentimiento hacia Ferrater por hacerle notar que huele a chuco construyen una ambigüedad inquietante que tiene que ver, fundamentalmente, con el modo en que lo metafórico se vuelve literal.

3.2. El tablero de ajedrez

La segunda parada que hace Benet en su persecución de la historia es el tablero de ajedrez. Néstor y Pepe conforman las dos condiciones de un jugador. Mientras que el primero es el movimiento, asociado al pensamiento y a la introspección; el segundo es la palabra, asociada a la vida social y la exteriorización. Aquí, el espacio simbólico es un lugar de tránsito. La idea del desplazamiento y la falta de estabilidad se muestran desde el principio en términos de sacrificio.

***Pepe** Un jugador tiene mucho más en común con sus contrincantes que con los compatriotas a los que representa. Ese chico y yo llevamos una vida al margen del resto: rodamos de hotel en hotel, abrazamos una mujer distinta cada noche... Nunca nos encontramos lejos de las setenta y cuatro casillas y, sin embargo, estoy seguro que ambos sentimos el mismo cansancio en este viaje infinito por los tableros del mundo.*

El tablero es un dibujo en las cenizas, un espacio sacrificial en el que el jugador se inmola:

***Pepe** Usted que sin duda tiene mujer y casa, se preguntará porqué acepto sobre mis hombros una cruz tan pesada. En cambio, el joven para el que está dispuesto ese lado del tablero, él nunca me preguntará cuál es la razón de mi sacrificio. Él, como yo, representa*

a un país. (señala una rama del naranjo. Una bandera. (Mira con emoción la inexistente bandera).

En la didascalía de este fragmento se pone en evidencia el modo en que funciona la sustitución espacial: bandera por rama de naranjo.

Una vez más en esta lógica instalada en el espacio simbólico, Garay ocupa un lugar fundamental. En este caso se trata del árbitro del juego, “el que conoce las reglas y sus excepciones”. La partida que Benet juega con el jugador que Pepe y Néstor componen también es planteada en términos de sacrificio:

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.*

Benet repite la estrategia utilizada con don Oswaldo; les dice a Pepe y a Néstor que Ferrater ha descubierto su trampa y lo ha denunciado. Al igual que el entrenador de perros, el maestro de ajedrez busca en Garay el referente que le permita comprender. Una vez más el interno no acusa a Garay, sino que lo defiende. Al igual que en el caso de Don Oswaldo, se trata de un espacio en el que la historia no tiene cabida: en el caso de Oswaldo se trataba de un mito fundacional, una suerte de génesis; en el caso de Pepe, se trata de la constitución de una ley, principio de cualquier orden social:

Pepe (A Benet). *No encontrará esa prueba. Garay siempre ha velado por la limpieza del juego. Gracias a él las partidas no acaban en enormes trifulcas. Es necesario que alguien conozca las reglas en estos tiempos tan confusos. ¿Con qué ley quieren ustedes juzgarlo? Al contrario, allí donde la ley calla, su palabra crea ley.*

En este acto, Benet marca una apertura temporal: “A partir de hoy, todos pueden hablar” y expone su hipótesis respecto de cómo sucedieron las cosas: Blas Ferrater es detenido durante la guerra en San Miguel y luego fusilado, bajo la complicidad de Garay. En su parlamento, la historia se mide en términos de espacio: “¿De qué lado estaba Garay? [...] Decidida la guerra se puso del lado de los vencedores: entrego doce hombres al pelotón”.

La intervención de Garay marca otro de los puntos de giro de la historia.

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?*

[...]

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. (Tocas 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.

Cuando Garay cuenta su versión, en el espacio vacío del jardín la metáfora da lugar a la metonimia. No se trata ya de una sustitución del mundo por palabras, gestos y movimientos, sino más bien de una combinación de la presencia del mundo histórico con palabras, gestos y movimientos que sirven para constituir una representación de ese mundo histórico. La representación no sustituye al mundo, sino que se integra a él. Garay apoya su historia con movimientos que refieren el sonido de los disparos, pero también señala en el muro las hileras de agujeros, marcas empíricas del fusilamiento. En las palabras de Garay el orden simbólico se desplaza del delirio a la memoria. La verdad del jardín quemado para siempre por la guerra es sustituida en el relato de los internos por lugares simbólicos metafóricos. El relato de Garay es tan simbólico como el de los internos, solo que no es el resultado de una sustitución sino de una combinación que devuelve a Benet una verdad invertida.

Una vez más, hacia el final del acto la metáfora se literaliza. Néstor, que no había intervenido más que con sus movimientos se hace cargo de un parlamento que materializa las relaciones sociales como estrategias del juego de ajedrez.

3.3. La nave de los poetas

En el último acto, la construcción del orden simbólico se complejiza. El interrogante que, como dice Mayorga, es el fin del teatro aquí sirve para cuestionar a la historia: ¿se trata de memoria o de delirio? los espacios que se van constituyendo en el jardín no permiten llegar a la certeza. ¿Cuál es la distancia (espacial y temporal) que media entre la memoria, el delirio y la historia?

Garay le hace cerrar los ojos a Benet para que “vea” cómo ocurrieron los hechos.

Garay *Cierre los ojos y mire hacia allí. ¿Puede verme mucho menos viejo, sirviendo a los soldados mi mejor vino? (Hace como que levanta una copa en brindis). “Por la victoria”. ¿Ve cómo se nubla la mirada de los soldados? ¿Ve cómo están a punto de olvidar qué los ha traído a San Miguel? ¿Ve cómo el vino de Garay los transforma en pacíficos corderos? Hasta que el joven capitán, el único silencioso aparta mi botella de su copa. Es un gesto importante. Recuerde que estamos en Mayo, en mil novecientos treinta y nueve. Ya ha empezado la paz. El 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 de be haber doce rojos ahí afuera”.*

Los acontecimientos del pasado son traídos a través de la memoria al hoy que, como una grieta, se abre en el jardín. Garay relata en tiempo presente, en sus palabras resuena el relato mítico fundacional de Don Oswaldo: *¿Ve cómo el vino las transforma en pacíficos corderos?* A partir de ahora todo lo que Garay diga estará cruzado por esos espacios simbólicos que los internos han ido configurando, pero a diferencia de estos, el director del psiquiátrico construye un lugar contiguo al mundo histórico y social. La memoria, es una producción simbólica metonímica que implica una relación de contigüidad con la historia (Lakoff, 1987). En el relato de Garay, la historia se literaliza en el espacio escénico (Corbin, 1997), a través del ventanal se “ve” la historia”.

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.*

En esta intervención Garay pone de manifiesto el modo en el que se construye el aislamiento y la inmutabilidad que son, paradójicamente, la cara de la paz. Esta vez usa el pretérito para su relato.

Inmediatamente después de las revelaciones de Garay aparece un interno, Cal, quien se presenta como Blas Ferrater, el gran poeta de la República. A diferencia de los otros internos con los que Benet ha hablado, Cal instala un espacio simbólico que tiene su

referente histórico: la nave de los poetas. El modo en el que este espacio es construido no difiere demasiado del criadero de perros y del tablero de ajedrez. Sin embargo, la mirada de Cal atraviesa el muro y “ve” el puerto al que espera llegar; existe una yuxtaposición del espacio aludido en las palabras del interno y del espacio que se oculta detrás de ese muro. Como en el relato de Garay, aquí también la historia se literaliza, solo que esta vez no se puede decir tan claramente que se trate de recuperar un recuerdo. La ambigüedad que se instala con la presencia de este interno es la que no permite distinguir entre delirio y memoria, entre memoria e historia, entre historia y delirio. En este relato se alude implícitamente al pasado, haciendo explícita la nave de los poetas, sin embargo no podemos saber dónde se activa el delirio y dónde la memoria. Resulta muy difícil optar por entender el relato de Cal como una expresión metafórica o como una expresión metonímica; como un reemplazo del devenir histórico (delirio) o como una combinación (memoria).

No es la verdad de la historia lo que esta obra nos revela, sino más bien, una sospecha. ¿De qué manera se conoce la historia? ¿Es posible alcanzar ese conocimiento? Esta idea del interrogante como la forma de la producción artística se remarca aún más en el epílogo. Benet vuelve a buscar respuestas allí donde se encontró con las preguntas: el puerto y su hombre estatua. Sin embargo, las respuestas no llegan, al final de la obra solo quedan las preguntas que constituyen una serie sin fin, que podría continuarse más allá del jardín, de San Miguel, de la isla y por supuesto, más allá de la historia.

Conclusión

Una de las cuestiones que parece cruzar los debates en torno al teatro español del siglo XXI es la relación entre teatro e historia y su correlato, el compromiso político y social del arte (Oliva, 2002 y Ragué Arias, 1996)). *El jardín quemado* de Juan Mayorga parece cifrar en unos pocos procedimientos dramáticos algunas afirmaciones en torno a esa cuestión. El arte siempre es interrogante; la verdad, en este caso el conocimiento respecto de la historia, siempre es una sospecha. Consideramos que lúcidamente Moyorga ve que es en nuestra relación con el espacio, el tiempo y el cuerpo que los sujetos logramos una

conceptualización del mundo. Conceptualizaciones que, a la manera del criadero de perros o el tablero de ajedrez, reemplazan un hoy por otro de distinta naturaleza; y otras, como la memoria, que combinan dos entidades contiguas: el pasado y el presente. La historia, esa gran sospechosa, se desplaza entre estas formas posibles de su expresión.

En esta obra la verdad sobre la historia es más un poder que un saber. Si como dice Mayorga, en el teatro se trata de develar la verdad, de mostrarla porque no es evidente; el espacio dramático en el *Jardín Quemado* es el campo propicio para este desenmascaramiento. Es en este enmarañado espacio que busca a cualquier precio defenderse del devenir, en donde la experiencia histórica del espectador podría conectarse con lo que se está representando. El espectador, al igual que Benet, saldrá de la isla con puros interrogantes, chocándose a cada paso con su limitación para llegar a la verdad, con esa necesidad de develamiento que en el epílogo Benet exhibe. Es en este sentido que, la finalidad del teatro contemporáneo podría cumplirse: enriquecer la experiencia del espectador para el develamiento de una realidad siempre esquiva.

Mónica Sandra Ferreyra

DNI 21677421

Bibliografía

- Corvin, Michel. “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo” en: Babes Naves, María del Carmen. *Teoría del teatro*. Madrid: Arcos/Libros, 1997
- Floeck, Wilfried y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *Teatro y Sociedad en la España Actual*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética” en: *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Planeta, 1985
- Lakoff, George. *Women, FIRE and dangerous things. What categories reveal about mind*. EEUU: The University of Chicago Press, 1990. (Pp. 68-90 traducidas y adaptadas por Mabel Beatriz Gonzalez)
- Oliva, César (ed.). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Barcelona: Piados, 1983
- Ragué Arias, María José, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra, 1998
- ----- . *Diccionario de Términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002

El espacio y tiempo: pilares del discurso dramático de Juan Mayorga en *El jardín quemado*

Paola A. Marchena Segura
marchenaiv@yahoo.com
Maestría en Teatro y Cine Argentino
Y Latinoamericano
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Argentina

La obra *El jardín quemado*, escrita por Juan Mayorga en el 1996, es un ejemplo concreto de cómo una estructura dramática consistente otorga enormes dimensiones de funcionamiento y dinamismo a un contenido. Podemos afirmar esto ya que esta pieza aborda un tema naturalmente muy trabajado por el teatro español del siglo XX –la estela de efectos de la dictadura franquista- pero puesto al servicio, no de ilustrar un pasado histórico sino de manifestar, de traducir agudamente una voluntad crítica del autor dirigida claramente al espectador. No resulta así *El jardín quemado* un mero recordatorio histórico ni una palmada a la memoria tipo teatro-documento que, como bien dice Mayorga, “en sus peores versiones, es el equivalente escénico del museo de cera” (Mayorga: 1999).

Es entonces el objeto de este análisis el articular cómo logra el dramaturgo un ideograma (Pavis: 2000) redondo a través de una estructura dramática agudamente pensada. Dentro de esta estructura probaré el gran peso que tienen su diseño o uso del espacio y el tiempo dramático como mecanismos dramáticos. Cabe señalar los límites de este análisis que lo hacen uno casi exclusivamente intratextual: poca referencia histórica sobre el tema, poco contacto con otros textos del autor o de sus predecesores y contemporáneos que hayan abordado el mismo tema. Sin embargo, estas limitaciones, que muy bien podrían o no alterar el resultado final, no competen al objetivo específico de esbozar el funcionamiento del espacio y tiempo dramáticos como las estrategias principales de Mayorga en *El jardín quemado*.

1. Acción dramática y discurso

La fábula de la obra nos resulta muy sencilla a simple vista ya que los acontecimientos son presentados en un orden diacrónico recurriendo a procedimientos claramente tradicionales: una *casi*

unidad *clásica* de espacio y tiempo organizados bajo cierto principio de causalidad. Digo *clásica* pues conserva una estructura de prólogo, cinco actos -que el autor no llama como tal sino que simplemente los enumeró como unidad de situaciones marcadas por entradas y salidas de personaje o sutiles traslaciones en el espacio- y un epílogo. Notemos que el prólogo y el epílogo son los que rompen esta aparente unidad espacial y temporal, ya que el resto de los otros fragmentos suceden en menos del transcurso de un día y en un mismo lugar – nótese que la didascalias del fragmento 1 indican que desde el despacho del *doctor Garay* se observa el jardín quemado a través de un enorme ventanal y que en los diálogos se hace referencia constante al despacho y al pabellón número seis, por lo que se desprende que escénicamente estén presentes estos tres espacios guardando así una unidad-. Además, en cuanto a la ruptura también temporal que producen el prólogo y el epílogo, obsérvese que en este último el autor resta importancia ya a la especificidad del tiempo: *De día o de noche en el puerto*. Estos detalles son ya indicios de que el armazón dramático tradicional está en funcionamiento pero sutil e ingeniosamente trastocado.

Esbozemos pues la fábula de la obra para ilustrar la transposición de un mundo poético sensible complejo sobre una situación concreta y sencilla:

Benet, un joven estudiante de psiquiatría, se encuentra recientemente en un hospital psiquiátrico en la isla de San Miguel haciendo una pasantía bajo la dirección del Doctor Garay, director del hospital. Las investigaciones del estudiante se develan de repente como una indagación sobre lo que le pasó a un grupo de 12 republicanos que llegó a la isla en abril de 1937 y que fueron alegadamente fusilados dos años más tarde en mayo del '39, recién acabada la guerra civil española de donde resultaron victoriosos los franquistas. Las indagaciones de Benet con los internos, y en general, fracasan ya que no llegó a comprobar sus presuposiciones -de que Garay fue un opresor y quién ejecutó a los poetas- y fueron surgiendo inesperadas posibilidades de los hechos que él se rehusó a creer. Benet abandona la isla con más preguntas que respuestas en negación a creer la nueva versión de lo que allí sucedió.

Vemos entonces cómo esta fábula nos ilustra un orden diacrónico de los acontecimientos y un conflicto claro pero de final casi abierto que, por un lado, si bien nos remite un poco a una estrategia decimonónica –la concepción del *tranche de vie* naturalista como discutimos en el seminario- nos pone en evidencia concreta la primera pista de la ideología del autor: la propuesta de hacer una mirada actual y crítica sobre la historia, sin conclusiones petrificadas ni maniqueas y sugiriendo nuevas reflexiones sobre el tema.

También podríamos concentrar más aún la fábula, de una manera más deductiva que narrativa, de la siguiente forma:

Benet quiere descubrir lo que sucedió en San Miguel con 12 republicanos para hacer justicia, no lo logra y no acepta lo que allí se le reveló.

Esta fábula sintetizada –a la que le podemos llamar el *cuento corto*- nos ayuda a ubicar quién lleva la acción y qué le pasa. De esta manera vemos que hay un deseo del personaje, un deseo hasta pasional se podría decir, que se topa de frente con una realidad, una realidad contradictoria, difusa e inconclusa en ciertos aspectos que su deseo pudo muy bien intentar tergiversar, pero ante la cual se rinde por encontrarse desarmado. Es esto una segunda afirmación contundente de que la vida, en este caso el pasado, no tiene un solo significado o posibilidad.

De aquí entonces podemos desprender como principio organizador (Sanchís: 2003) la duda, o más aún el enigma (Aznar: 2006). El autor nos lanza a un texto que si no fuera por su final casi abierto y un fuerte uso de figuras retóricas –sobre las cuales ampliaremos más adelante-, se aceraría a ser un ejemplo de *pièce-bien-faite* de tinte policial en estructura, no así en intención. Policial en el sentido de que uno de los recursos dramáticos que se utilizan, quizá hasta como aparente principio organizador, es el de la pregunta-respuesta; pero, estas preguntas son pocas veces contestadas, o si lo son, lo son de manera ambigua a través de información incompleta retórica o poéticamente enunciada. Por lo tanto, no se trata de exponer una serie de acontecimientos que planteen un conflicto, que éste se resuelva y que sobre tal resolución emitamos un juicio. Se trata de plantar la duda, de hacer entender que no todo es lo que parece ser. Mayorga no nos permite asumir como espectadores una posición definida sobre el asunto, no nos provee de las pistas suficientes para tal cosa, por lo que se trata de crearnos más preguntas, de hacernos desconfiar de la opinión común o, más allá, de las posiciones morales asumidas por tradición. Esta versión socavada de los hechos que proporciona la acción dramática nos esboza también el discurso del autor, al cual hasta este momento me he referido como su “ideologema”.

Podríamos sintetizar este discurso del autor -que ya habíamos mencionado- como *hacer una mirada actual y crítica sobre la historia, sin conclusiones petrificadas ni parciales*, sustentado este discurso con el final abierto, el abandono del deseo del personaje principal y el uso del enigma como principio organizador.

2. El espacio dramático

El espacio dramático de *El jardín quemado* es uno de los aspectos dramáticos que más concretamente ilustran la manipulación de los recursos en pro de la sustentación del discurso del autor. Antes de continuar en este camino, es importante enfatizar que Mayorga es un doctor en filosofía, de opiniones e ideologías muy concretas y conocidas y que este bagaje es lo que esencialmente otorga la forma y el contenido de su producción teatral, hay unas inquietudes humanas y políticas que tonifican su dramaturgia: “no es posible hacer teatro y no hacer política” (Mayorga: 2003).

El espacio de la obra se encuentra escindido en dos tiempos: el tiempo presente de la fábula –el hospital psiquiátrico de San Miguel- y el tiempo pasado de los sucesos que intenta reconstruir el personaje de Benet –el mismo hospital entre abril del 1937 y mayo de 1939). Es por esto que será indispensable abordar el análisis desde una perspectiva espacio / temporal y no por separado ya que es muy difícil desvincular una noción de la otra (Sanchís: 2003; Pavis: 2000) y, en este caso menos, ya que la principal intención de Mayorga se podría decir es el rescate de una memoria – presencia *en* (espacio) la mente de algo *pasado* (tiempo)- reflexiva. Tenemos entonces dos planos espaciales: uno material y circunstancial y otro esbozado en los diálogos de los personajes en sus rememoraciones, es decir, un lugar extra-escénico de suma importancia ya que modula y conduce totalmente el tiempo / espacio / acción del presente. Lo que pase en escena dependerá de lo que pasó y cómo pasó en San Miguel hace aproximadamente 30 años. Plano este el dialogado que se escinde a su vez en la imagen que cada personaje tiene, proyecta y sustenta de este lugar en ese tiempo pasado e incluso en el presente. Tenemos aquí ya claramente dibujado, una vez más, el discurso del autor que definimos inicialmente. Llegamos así, sólo con este esbozo espaciotemporal, a un cuestionamiento de la historia a través de la puesta en duda de la memoria y toma de conciencia de que las intenciones e interpretaciones privadas de cada personaje tergiversan y transforman cualquier versión real que pueda existir de la misma historia.

En adición a este tono enigmático del espacio y el tiempo que todo lo tiñe, ninguno de los personajes llega a referirse, en el presente de la fábula, directamente al lugar como lo que es: un hospital psiquiátrico. A éste el espectador-lector lo identifica como tal por una acumulación de indicios extraídos de los personajes y las didascalías, como hará con todo el resto de las conclusiones a las que se pueda llegar. Lo más cercano a la realidad inmediata es que lo llamen hospital o vagamente *San Miguel*; pero hay una recurrencia a referirse a sólo sus partes –el despacho, el jardín en oposición a patio, el pabellón

número 6, el muro, etc.- o a lo que está fuera de él –el mar, el puerto, el pueblo, el viñedo- de lo que podemos deducir una aparente negación del espacio común y a su vez un juego de negación de la identidad pues se podría plantear que si ellos enuncian que es un “manicomio” se tendrían que ver como “locos-enfermos”, o si ellos no son “enfermos mentales” plantearse si es eso entonces un “manicomio”; por supuesto, que caben aquí muchísimas sustituciones de identidad determinada por el espacio: enfermos en un hospital, prófugos en un escondite, prisioneros en una cárcel, huérfanos en un hogar... De hecho, la evasión a la identidad “real” del lugar se da también en la enunciación donde se le denomina como caserón, prisión, gigantesca pecera, el vacío, la cárcel, el infierno, hogar y tumba, entre otros.

En este espacio duplicado, sino multiplicado, en lo presente y en lo pasado coinciden varios aspectos: a ambos se le puede considerar como espacios simbólicos del adentro / afuera, de lo lejano / próximo, del arriba / abajo. Curiosamente la oposición entre espacio privado / público no es un actante evidente aquí. Detalle que podría ser un indicio de la proyección social del contenido; esto no es un conflicto del individuo con la naturaleza, contra ideales subjetivo, ni desvaríos románticos; se trata de un conflicto con el otro, de todos contra todos. Sin embargo, considero que la oposición más importante es la del espacio-identidad presente / pasado.

Analicemos cada aspecto: la simbología más clara me parece la del *adentro / afuera*. Empecemos por que el hospital psiquiátrico está en una isla. Una isla aparentemente ficticia –o no- donde a su vez está el hospital y dentro del cual se halla el jardín quemado y dentro del jardín la fosa común. Los personajes están en un lugar completamente cerrado, tipo cebolla, cuyo corazón palpitante y expectante es una fosa común cubierta de cenizas. Fosa que contiene cuerpos anónimos, víctimas inocentes, identidades falsas: la evidencia incriminatoria o la revelación de una verdad distinta.

También observamos los lugares satelitales: el despacho del doctor Garay, el pabellón seis, el muro contiguo, más allá el puerto; todo a la vista o evocado a la distancia y con un peso actancial claro, pues aquí entraría la segunda oposición simbólica del *arriba / abajo*. Por ejemplo, el despacho es el lugar desde donde se mira –es una especie de *théatron*- desde donde se observa una representación y desde donde se la cuida o protege, lugar de vigilancia que al ubicarse en lo alto denota autoridad, omnipresencia. Mientras que, por el contrario, tenemos el puerto, ubicado a un nivel más bajo y en la distancia, habitado imaginariamente –y concretamente en el prólogo y el epílogo- por una estatua,

estatua de un hombre viejo, marcado por el tiempo con arrugas y una herida profunda que, curiosamente, el protagonista no ve. Lugar lejano que ya en el epílogo no tiene tiempo: *De día o de noche, en el puerto*. Lugar y tiempo alejados en el abajo por el bien de la supervivencia y de no afrontar la noción del futuro. Por el arriba y el abajo podemos también tomar como indicio la recurrencia o repetición de “ángeles” y de calidades de lo sublime como metáfora y como alegoría: “ángeles viejos” (Garay), “son como sombras flotando en el vacío” (Benet), “sombras atrapadas dentro de un cristal” (Benet), “para que el ángel despierte” (Benet y Garay).

Retomando la oposición del *adentro* / *afuera* vemos que aquellos que sí están conformes con el lugar, son los que allí lo habitan, los que incluso lo vivieron – ese mismo espacio- en el tiempo pasado y los que han convenido, por diferentes razones, en hacerlo su hogar, tomando el hogar como el lugar feliz, allí donde *soy* cómodamente. Esto es así pues para esto han tenido que despojarse de sus identidades y de la del espacio. Ninguno de los internos llama al jardín como tal y sólo al final le dan un uso común: el del barco que llega a la costa, espacio entonces congelado en el tiempo pasado que aun continúa en sus mentes. Benet, por su parte, no participa de este convenio colectivo del cual sí participa el doctor Garay y los enfermos. Por lo tanto está fuera de esa realidad, realidad a la cuál se resiste y a la cual renuncia con su partida. Se repite aquí la multiplicidad de interpretación de un mismo sujeto, la duda sobre la identidad y esencia pues Benet llama repetidas veces “patio” a lo que el doctor Garay corrige como “jardín”. Pero es esta una duda planteada no como una que inhabilite las posibilidades de ser del/de los espacios sino que las abre, las amplía. El mismo lugar, diferente nombre, diferente concepción, diferente uso -pero reales en cuanto a la existencia- nos da paso a decir: la misma historia, diferentes protagonistas, diferentes verdugos, diferentes víctimas, diferentes verdades...

Cabe citar aquí al semiólogo ruso Iuri Lotman quien argumenta lo siguiente:

“Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en “propio” y “ajeno” y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales.” (Lotman: 1992)

Es decir, que la alternativa a la que recurren los “enfermos” o los “muchachos” como sagazmente los llama el doctor Garay, es un *modus operandi* inmanente al ser humano según Lotman.

Por su parte, los espacios *lejano* / *próximos* también juegan en un doble nivel: los próximos se podrían considerar como los concretos e inmediatos –la isla, el jardín...- y los lejanos como los

abstractos o inaccesibles –el barco, el país, el pabellón seis-. También podríamos decir que juegan entre lo próximo como lo realizado y lo lejano como ese pasado irrealizado que continúan representando en el presente. Benet se encuentra también desubicado en este binomio espaciotemporal: Benet intenta rescatar aquél espacio-tiempo del pasado, subjetivo, lejano para traerlo al presente concreto, validarlo y hacer “justicia” sobre su interpretación del mismo. Lo que sucede es que se topa con que el espacio-tiempo próximo no es más que una representación de aquél lejano con una valoración moral diferente a la que él le adjudicaba.

Por último, podemos condensar los paralelismos de las diferentes oposiciones de los espacios simbólicos de la siguiente manera:

Presente	/	Pasado
Adentro	/	Afuera
Arriba	/	Abajo
Próximo	/	Lejano

Es entonces como el espacio-tiempo presente contiene el adentro con el encerramiento, el arriba con la idealización –angélico-infantil- y la realidad del fracaso moral sublimada con la prolongación del pasado que es también, para los internos, lo próximo. Mientras, por su parte, el espacio-tiempo pasado contiene el afuera, lo que no se quiere o quiso ser; contiene incluso lo que no quiso formar parte de ese pasado prolongado como lo es el Hombre Estatua; contiene también el abajo, al contener a esos muertos enterrados, pertenecientes a esa parte del pasado sublimada y, por último, contiene también lo lejano en calidad de pasado y de no accesible.

Otra observación referente al uso del espacio-tiempo es el procedimiento dramático de escenificar dos acciones sincrónicas siendo una metáfora de la otra. Esto sucede con el avance de la excavación del jardín, donde primero “*la fosa que excavan los hombres de bata blanca*” y el desarrollo de la acción dramática centralizada en las indagaciones de Benet pasan al mismo tiempo. Indicio-metáfora de grandes virtudes dramáticas si se emplea con mesura ya que nos puede anticipar información al mismo tiempo que descentraliza la atención y otorga dinamismo al momento de la recepción. Como espectadores-lectores nos podemos ir preguntando si ambas cosas son un acto paranoico de Benet, hasta qué punto llegará, encontrarán algo esos “*hombres de bata blanca*”... Además, el resultado de estas dos búsquedas concluye de igual manera: ambos entes buscadores –Benet

y los hombres de bata blanca- se encuentran con cadáveres del pasado; cadáveres físicos unos y cadáveres morales los otros.

Por último, se puede considerar que el concepto general de espacio-tiempo se encuentra encarnado en los personajes de los internos, un espacio-tiempo de coordenadas de identidad y de ubicación en la Historia probadamente subjetivas y relativas. Es un espacio-tiempo por decisión unánime impenetrable en el que cada uno sobrelleva la existencia con una metáfora o alegoría de la misma y de su relación con el mundo y con el de los otros.

3. El tiempo dramático

En cuanto al tiempo dramático puntualmente, podríamos recurrir a las categorías definidas por Pavis como tiempo objetivo exterior –lo que sería el medible de la lectura o representación- y el dramático –lo que podríamos llamar el tiempo fabular (Pavis: 1996; Sinisterra: 2003). Considero que en el caso de *El jardín quemado* ambos tiempo son regulados por la excavación de la fosa. A su vez, se puede tomar la vida imaginaria que lleva cada uno de los personajes como una fragmentación del tiempo –y del espacio- y, en el caso del personaje Hombre-Cal-Ferrater, se añadiría una especie de dilatación del tiempo pasado. Es decir que coexisten sincrónicamente el espacio-tiempo presente de la fábula, los espacios-tiempos imaginarios y el espacio-tiempo del pasado dilatado. Esto dota al texto –al que describimos como con una “aparente unidad de tiempo y espacio” pues no recurre a procedimientos temporales retrospectivos- de una multiplicidad espaciotemporal muy dinámica ya que esa “unidad” contiene “multiplicidad”: dentro del tiempo presente de la acción se contienen –como acabamos de mencionar- las realidades, identidades, espacios y tiempos imaginarios que existen en cuanto imágenes metafóricas enunciadas y la realidad circunstancial que podríamos concretizar a través de los personajes de Benet, el doctor Garay y los hombres de bata blanca.

Más aún, habría que añadir otra versión del espacio-tiempo de la existencia de los personajes en la obra y es la de la ausencia de ambos planos en el Hombre Estatua. Hombre Estatua paralizado fuera del tiempo o más bien en un deseo no realizado de irse o de morir:

(La estatua representa a un hombre a punto de lanzarse a mar...)

Lo que ubicaría a este personaje en un espacio liminar (Lotman: 1992) muy interesante que continua guardando la ambigüedad como discurso del autor. Este personaje sí logró irse del hospital pero no salir de la isla; por lo tanto, no pertenece ni a ninguna de las otras alternativas coexistentes de los demás personajes: ni al *adentro / afuera* ni al *presente / pasado* ni al *próximo / lejano*; ni a ninguna otra posibilidad fuera de ellas. Un *Hombre Estatua* sin tiempo, un *Hombre Estatua* sin espacio. Un *Hombre Estatua* que incluso imposibilita darle cabida a un espacio-tiempo futuro pues en cierto grado lo representa de una manera inerte:

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.

BENET Los sacaré de aquí y...

GARAY (Interrumpiéndole). ¿Para qué más hombres estatua?

En este aspecto, si aplicásemos el llamado *cronotopo* propuesto por Mijaíl Bajtín (1981, citado en Pavis: 2000) podríamos abrir ciertos márgenes de interpretación a las diferentes dinámicas de binomios espaciotemporales que trazamos en el texto. Podríamos plantearnos aquí otra apertura de interpretaciones a qué nos provoca o nos hacen evocar todas estas propiedades: los espacios cerrados y limitados en oposición a la sensación de infinitud o estatismo espaciotemporal del prólogo y el epílogo frente al mar; qué sensaciones nos evoca el muro, un muro perforado o la fosa, esa fosa al pie de un naranjo seco que está en flor en la imaginación de la mayoría de los personajes. Traemos este otro modelo de interpretación espacial, no para pecar de multireferencial, sino para probar nuevamente que el discurso del autor de enfrentar o más bien, de sumergir al lector-espectador en las sensaciones del enigma y de la ambigüedad es auto-sustentable tanto en un análisis intratextual como en extratextual.

Por último, habría que también evaluar el funcionamiento del ritmo dentro de la obra como parte del concepto temporal. Se puede considerar que el patrón del ritmo nos revela un modelo muy parecido al procedimiento de la *pièce bien faite*: organización lógica de la acción, estructura cerrada, desarrollo continuo y progresivo de motivaciones de la acción, altos y bajos en la curva de la acción para mantener la atención del espectador, cada uno de los actos incluye un *crescendo* de la acción que permiten luego que la obra llegue a su conclusión y que se pueden agrupar para revelar y resolver el conflicto central (Pavis: 1998). El punto de giro se sostiene entonces en esta estructura que continua en la línea de

conservación de procedimientos o modelos clásicos, cuyos efectos sin embargo se subvierten al cambiar u omitir otros procedimientos: el conflicto no es totalmente resuelto y abre otros, no se plantea una ideología específica, sino que se induce a cuestionar cualquiera que surja; y, por último, se bloquean dialécticas de identificación y verosimilitud al relativizar los paradigmas morales y/o ideológicos y recurrir a un sólido y ambiguo mundo poético.

4. Conclusiones

Hemos corroborado entonces que Mayorga logra diseñar una estructura dramática tan sólida que tolera la aplicación de modelos de análisis textuales tanto intra y extratextuales como paratextuales. Sus estrategias se convierten en un discurso sólido e inmanente al texto al jugar con la filtración a cuenta gotas de la mayor prehistoria posible de la obra al tiempo que la construye en el terreno de la duda, de la sospecha y del enigma. De otro modo, Mayorga desestabiliza la propia prehistoria para abrir las posibilidades a nuevos valores de la acción intercalando datos puntuales de la historia ficcional –fechas, lugares, sucesos- con interpretaciones poéticas de la misma –fuerte uso de la metáfora y la alegoría que otorga una profunda complejidad significativa-.

Es así como su texto se convierte en uno de alta reversibilidad (Sanchís: 2003) donde permanecer con una memoria petrificada como la de Benet resulta un anacronismo; donde la jerarquía de los personajes se difumina para polarizar y dinamizar los tensores de la acción - ¿lleva la acción realmente Benet o es conducido él en el camino de las peripecias?--; donde rescata el primer plano que deben ocupar los muertos de la guerra donde todos han puesto en juego la identidad.

Por esto es indispensable que el espacio tenga varias capas, que el tiempo tenga varias capas para que la Historia las tenga también.

BIBLIOGRAFÍA

-Abad Nebot, Francisco [2004], “Ideas y contexto teórico en *La estructura del texto artístico*”. Granada, *Entretextos*, número 3 (mayo).

-Aznar Soler, Manuel [2006], “Teatro, política y memoria en *El jardín quemado* de Juan Mayorga” en *Anales de la literatura española contemporánea*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

- Lampis, Mirkos [2004], “*La textura del texto*. El concepto de texto en la obra de Iuri M. Lotman”. Granada, *Entretextos*, número 4 (noviembre).
- Lotman, Iuri [1992], “El texto y le poliglotismo de la cultura”, en *La semiosfera I*, pp. 83-90.
- Mayorga, Juan [2000], “El jardín quemado”. Madrid, Caos Editorial.
-----[1999], “El dramaturgo como historiador”. *Primer Acto*, 280 (septiembre-octubre).
-----[2003], “El teatro es un arte político”. *Primer Acto*, 297 (enero-febrero-marzo).
- Pavis, Patrice [1998], “Diccionario del teatro”. Buenos Aires, Ediciones Paidós.
-----[2000], “El análisis de los espectáculos”. Buenos Aires. Ediciones Paidós, pp. 157-176.
- Puchades, Xavier [????], “Para asaltar la memoria. *Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga*”. Barcelona, Universitat de Valencia.
- Sachís Sinisterra, José [2003], “Dramaturgia de textos narrativos”. Ciudad Real, España, Ñaque Editora.
- Sirera, Joseph Lluís [2001], “Teatro catalán contemporáneo: un anhelo de normalidad”. *Teatral*, Número 3, pp. 31-40. Santiago de Chile, Universidad de Finis Terrae.