

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