

**EL DRAMA HISTÓRICO DE JUAN MAYORGA: *EL  
JARDÍN QUEMADO* (1996)**

Amelia Gestoso Pérez  
Universidad de Cádiz

# Índice de contenido

|  |    |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN.....                          | 3  |
| DRAMA HISTÓRICO.....                       | 4  |
| CONTEXTO LITERARIO.....                    | 8  |
| JUAN MAYORGA.....                          | 13 |
| ANÁLISIS DE <i>EL JARDÍN QUEMADO</i> ..... | 15 |
| BIBLIOGRAFÍA.....                          | 21 |

# INTRODUCCIÓN

En este trabajo examinaremos el concepto de drama histórico, la relación existente entre Historia y literatura y la finalidad del mismo que se desprende de la obra literaria y ensayística del escritor madrileño Juan Mayorga (1965). Nos centraremos en una de sus obras, *El jardín quemado*, escrita en 1996, por ser la que mejor refleja las ideas que queremos plantear.

Para ello, nos es imprescindible hacer un recorrido por las últimas tendencias que se dan en el teatro español, por las diferentes generaciones que lo conforman y por las líneas temáticas y formales más significativas. Estas, según Wilfried Floeck (2004), están directamente relacionadas con la cultura postmoderna que lleva años bombardeándonos. También trataremos de trazar un recorrido por los estudios más significativos que sobre la producción contemporánea del drama histórico se han hecho, haciendo hincapié en los aspectos fundamentales y en los conflictos más llamativos. Intentaremos delimitar los tipos más importantes de drama histórico que se han dado tradicionalmente y partiremos de eso para hablar de las características y de las funciones que nos parecen más significativas. Hablaremos de cómo el drama histórico se ha utilizado de formas muy diversas, tanto para hablar del ser humano desde un punto de vista universal como para establecer un compromiso ideológico con cierto discurso filosófico o político. Esto nos servirá como punto de partida para elaborar una teoría del drama histórico en la actualidad española y, concretamente, en Juan Mayorga y su obra *El jardín quemado*. Para esto, recurriremos a trabajos críticos de autores como José Romera Castillo, Kurt Spang, Ruiz Ramón, Wilfried Floeck, César Oliva, Vilches de Frutos, Ángel Raimundo Fernández y Ángel Berenguer.

# DRAMA HISTÓRICO

Una de las preocupaciones del ser humano ha sido siempre la Historia, y como dice Spang, una de las formas de pensarla es, sin duda, su literaturización. Y esto se hace con fines muy dispares. Ángel Raimundo Fernández (1998: 223-225) en su artículo “Apuntes sobre el teatro histórico español del siglo XX” establece una clasificación que nos sirve, pues parte de la tensión que queremos abordar entre literatura e Historia:

1. Los dramas históricos que escogen de la Historia personajes idealizados y hechos gloriosos –el caso del teatro poético (y fundamentalmente modernista)– y presentan un mensaje patriótico tradicional. Es característico de autores como Marquina o Pemán. Es una forma de desvincularse y evadirse del presente para ensalzar los valores nacionales. Mayorga se refiere a él como teatro narcisista, estupefaciente o nostálgico. Es un teatro aporético y acético. No nos adentraremos más en él puesto que nada tiene que ver con Mayorga.

2. Aquellos que buscan en la Historia personajes y hechos correspondientes a momentos de crisis para ahondar en los conflictos, pero desde la perspectiva de un realismo no comprometido sino con los valores humanos universales y con el concepto de Historia en sí, no con hechos particulares. Es un teatro que cultiva, por ejemplo, el autor español Buero Vallejo, pues elige momentos críticos que pongan de manifiesto el choque de fuerzas que provocan el desarrollo histórico. Él propone una filosofía de la Historia materialista. Sin embargo, la concepción varía en función del contexto cultural, social y político. Si en un momento del pensamiento se creyó firmemente en la fuerza del destino como modelador de la Historia, a partir del siglo XIX se da un giro drástico en este sentido. Como dice Manuel Pérez:

el pensamiento occidental de las dos últimas centurias ha sido fecundado por varias concepciones de lo histórico que, partiendo de un modo u otro del tronco común constituido por la filosofía hegeliana (Hegel, 1980), han ejercido su efectiva determinación sobre los ámbitos conceptual y artístico, desde la pretensión de aparecer, bien como una sublimación del punto de partida común

(romanticismo, historiografía tradicional española), bien como una superación del mismo (materialismo dialéctico), bien como una negación de los mismos principios establecidos por Hegel (concepto posmoderno de la Historia)

Esto es fundamental en el teatro de Mayorga. Si bien no intenta mostrar un proceso histórico concreto, sí cree en la fuerza que tiene el pasado para iluminar y modificar el presente, en la relación causal que existe entre los dos. Vemos cómo los personajes de la obra examinada viven condicionadas por lo que pasó, y son incapaces de avanzar. Es algo además de rabiosa actualidad en el teatro español. Como dice Vilches de Frutos (“Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea”, 1999: 75):

En nuestro tiempo la vuelta al drama histórico suele producirse desde una aguda conciencia histórica de las contradicciones del presente, con intención de revelar las fuerzas, subrepticias o patentes, que lo configuran. La elección de la materia histórica, mediante personajes y situaciones problemáticos del pasado –un pasado también problemáticamente abordado– apunta, en efecto, a hacer visible, distanciándola, la realidad histórica del autor y sus públicos con intención de provocar en estos una toma de conciencia de las contradicciones latentes, así como una subsiguiente toma de posición, ideológica o no, que conduzca a una posible acción coherente que transforme, desviándolo o alterándolo, el proceso histórico en marcha. Por su invitación a asumir esas contradicciones puestas en relieve por el nuevo drama histórico, este aunque no sea explícitamente político, supone, en su raíz intencional, la necesidad o la posibilidad de una opción política”.

Según todo esto, hay una diferencia fundamental entre la concepción de Buero Vallejo y la de Mayorga: el primero hace alusión al concepto de Historia en sí y a cómo actúan los procesos históricos. Mayorga va más allá y pretende replantearse la imagen que heredamos de hechos concretos que han sido fundamentales en la configuración de la identidad colectiva actual. Me gustaría detenerme en esta diferencia en las posturas de

los dos autores. En mi opinión esta viene motivada por el momento histórico que vive cada escritor. Y es que, según Floeck (2004) el modelo de drama histórico que cultivó Buero Vallejo cambia por la influencia del Nuevo Historicismo y de la Postmodernidad. En España, tanto el cambio paradigmático en la comprensión del proceso histórico y de su representación literaria como el cambio político del país tras la muerte de Franco tuvieron importantes consecuencias para la modelación de la historia en el teatro. Se han desarrollado nuevos modelos, como el drama de la metaficción histórica<sup>1</sup> y el drama multiperspectivista<sup>2</sup>. Además, las peculiares circunstancias de España han hecho que crezca el afán de representar el pasado reciente, es decir, el drama histórico evoluciona hacia un teatro de la memoria que lucha contra el olvido de un pasado tabuizado durante mucho tiempo (aunque desde un punto de vista subjetivo e individualizado por influencia de la Postmodernidad). Y es que durante el Franquismo solo estaba permitida la representación de la versión oficial de los hechos, que consideraba la Guerra civil como “cruzada gloriosa”. En los años 60 empieza a cambiar el discurso, pero no es suficiente, puesto que se pretende reducir la confrontación entre las dos Españas, la de los vencedores y la de los vencidos, para preparar el terreno para una reconciliación. El problema es que el discurso de la reconciliación vino a liquidar todos los grandes relatos. Los intelectuales terminaron repitiendo este discurso con el fin de preparar un terreno común sobre el que fuera posible edificar la paz civil y la convivencia. Por tanto, en cierto modo también fue negada la revisión crítica de la guerra y el Franquismo. Esto perdura hasta, al menos, mediados de los años 80. Lo máximo que se destilaba al hablar de todo este periodo era el horror ante la lucha fratricida y el deseo de que no se repitieran los hechos<sup>3</sup>. Por lo tanto, fue y sigue siendo necesaria una revisión crítica de la historia reciente de España que dejara paso a la verdad, que permitiera desenterrar y desenmascarar los hechos. Es una forma de reingresar en la historia y de forjar una identidad colectiva necesaria y alternativa a la que existe. Si

---

1 Supone una reflexión sobre la posibilidad de la reconstrucción de la realidad histórica. Esto está presente en *El jardín quemado*, como veremos luego.

2 Se acerca a la realidad histórica desde perspectivas distintas que dejan al espectador la interpretación de los hechos. Esto está directamente ligado con la teoría de la recepción y la democratización del género que comentaremos más adelante.

3 Es el caso, por ejemplo, de la obra *Las bicicletas son para el verano* (1978) de Fernando Fernán Gómez.

negamos y olvidamos ciertos hechos que ocurrieron, no solo estamos perdiendo la oportunidad de aprender de los errores del pasado y de encauzar el futuro hacia algo mejor, sino que estamos cometiendo una injusticia con todas las víctimas.

3. Los dramas históricos que constituyan un espacio que incida en sucesos que afectan a una Historia objetiva pero que se interpreta o se ofrece desde una perspectiva de un compromiso ideológico. A diferencia de la corriente anterior, en esta los autores sí reivindicaban hechos concretos e intentan dar una visión que difiera del discurso oficial y generalizado. Recuperan historias cargadas de injusticias y las reivindicaban, acercándolas a la actualidad. Es propio de autores como Martín Recuerda, Domingo Miras y Rodríguez Méndez, por ejemplo.

4. Otros se deciden por un teatro histórico de temas variados y de valores universales, insistiendo sobre todo en aspectos puramente humanos, en situaciones psicológicas, vistas asépticamente en lo explicitado, aunque se desprende al final una lección implícita. Este teatro construye una situación a partir de algún suceso o personaje histórico que engancha con el presente en forma de analogía para transmitir ciertos valores. Esta es una función fundamental del drama histórico que está presente en casi todas las obras, acompañada o no de otras. Y esto se debe a la esencia en sí misma del género. Es imposible representar unos hechos del pasado si el receptor no es capaz de actualizar la información y adaptarla a su tiempo. Siempre se llevan a escena momentos o personajes que interesan por algún motivo.

## CONTEXTO LITERARIO

Actualmente en España conviven diversas corrientes, tendencias y generaciones teatrales, por lo que nos encontramos ante un panorama bastante complejo y rico. Podríamos nombrar, por ejemplo, a dramaturgos ya muy consagrados como Francisco Nieva (1924), Antonio Gala (1930) y Fernando Arrabal (1932), que en su momento fueron grandes innovadores y que siguen en activo. Por otro lado, no podemos dejar de recordar la generación del “Nuevo Teatro”, que empieza a consolidarse especialmente tras la muerte de Franco. Está formada por escritores que se encuentran en su plena madurez y que han sido muy representados y traducidos. Entre ellos destacan José Sanchis Sinisterra (1940), Josep María Benet i Jornet (1940), José Luis Alonso de Santos (1942), Jerónimo López Mozo (1942), Alfonso Vallejo (1943), Fermín Cabal (1948) o Ignacio Amestoy (1949). A estos les sigue una gran cantidad de autores que nacieron en los años cincuenta y sesenta. Ya que la mayoría de ellos ha recibido un premio o un accésit del “Premio Marqués de Bradomín” para autores dramáticos menores de treinta años, creado por Jesús Cracio y el Instituto de la Juventud, se les denomina a menudo como la “Generación Bradomín”. Podemos nombrar los siguientes: Antonio Fernández Lera (1952), Carlos Marqueríe (1954), Luis Araújo (1956), Ernesto Caballero (1957), Ignacio del Moral (1957), Paloma Pedrero (1957), Josep-Pere Peyró (1959), Lluïsa Cunillé (1961), Francesc Pereira (1961), Juan Ramón Fernández (1962), Antonio Onetti (1962), Carles Battle i Jordá (1963), Sergi Belbel (1963), Antonio Álamo (1964), Rodrigo García (1964), Alfonso Plou (1964), Ignacio García May (1965), Luis Miguel González (1965), Juan Mayorga (1965), Borja Ortiz de Gondra (1965), Yolanda Pallín (1965), Angélica Lidell (1966) e Itziar Pascual (1967).

Por esta variedad que hemos comentado, es difícil hablar del panorama teatral actual. No vamos a hacer una monografía sobre las características del teatro actual en España, sobre todo por cuestiones de espacio, pero sí podemos apuntar algunos rasgos distintivos. Tal y como apunta Wilfried Floeck en su artículo “Del drama histórico al teatro de la memoria” (2004: 49):

La experiencia cultural común de los autores nombrados está marcada por la pérdida de confianza en las utopías políticas, las soluciones totalitarias de los problemas sociales, el reconocimiento logocentrista de la realidad, la constitución de sentido coherente, así como en la capacidad del idioma para lograr una reproducción objetiva de la realidad. Se caracteriza además por una percepción que se inspira en una estructura elíptica y fragmentaria, así como en la sucesión acelerada de imágenes y sonidos del cine, la televisión, el videoclip y el cómic. Esta socialización cultural tiene consecuencias en la orientación temática, así como en la configuración formal de la producción artística. (...) El predominio de lo cotidiano en el marco de las grandes urbanizaciones modernas, la búsqueda de un público nuevo, joven, una preferencia por distintas formas de comicidad, la vuelta a formas de representación teatral realistas mediante la deconstrucción simultánea de acciones dramáticas coherentes así como de estructuras de tiempo y lugar, la preferencia por el juego intertextual y las reflexiones metateatrales, la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión verbal y la relación entre el texto dramático y escénico

Además apunta que, fundamentalmente, esto es producto de la cultura postmoderna, que se caracteriza por la pluralidad de temas, estilos y formas. Ya era predominante en la generación de los 80, y se extiende a esta. Aunque, en mi opinión y como comentaremos al hablar de Mayorga, es posible que haya ciertos autores que hayan evolucionado hacia una nueva estética<sup>4</sup>, pues se apartan progresivamente de los tres rasgos generales más destacados de la configuración postmoderna según Navajas (1996): la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal. Según este autor, la estética neomoderna no rechaza o descalifica los supuestos postmodernos, pero no se resigna a la indiferencia cognitiva y ética postmoderna y trata de investigar alternativas al punto muerto que supone la irresolución. En otras palabras, reconsidera los principios de la postmodernidad y abre nuevos modos conceptuales, axiológicos y estéticos. Sigue diciendo Floeck (2004: 49):

---

4 Algunos autores han usado la etiqueta de “Neomodernidad”. A pesar de todos los conflictos que pueda suscitar la usaré de aquí en adelante para facilitar el análisis.

En la temática se traduce esto en una coexistencia de problemas sociales y privados. La vuelta a la esfera de lo privado se muestra en la frecuente tematización de las relaciones interpersonales, de la búsqueda de identidad y crisis psicológicas de cualquier tipo o en la modelación de la soledad, el aislamiento o temas sexuales tabú. Junto a eso se encuentran problemas sociales como la violencia, el mal uso de las drogas, la xenofobia, la alteridad cultural y étnica y los conflictos raciales. A menudo, ambos campos no pueden separarse uno del otro, ya que los problemas privados aparecen como expresión de deficiencias y carencias sociales. La soledad existencial, la incapacidad de comunicación y la marginalidad social se condicionan con frecuencia mutuamente. La violencia domina el día a día tanto privado como social de la gran ciudad. La violencia es el tema central del teatro español contemporáneo, pero no se trata tanto de la represión política o social, sino más bien de explosiones de violencia privadas e interpersonales

Lo que ocurre es que la violencia no parece tener una motivación política, sino que muestra conflictos de la sociedad sin intentar dar una visión de conjuntos ni una explicación política y social. Supone el fin de los grandes relatos. Dice también Floeck sobre el teatro histórico (2004: 50):

No en último lugar se ocupan también los jóvenes autores de temas históricos, donde la reivindicación revisionista de las décadas anteriores reaparece (Luis Araújo, Vanzetti, 1996; *La construcción de la catedral*, 1998; Ernesto Caballero, *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, 1999), pero pasa a menudo a un segundo plano, tras la representación de problemas individuales de personalidad o tras el esfuerzo por autorreafirmarse a través del recuerdo y la incorporación del pasado más reciente (José Ramón Fernández/Javier García Yagüe/Yolanda Pallín, *Las manos*, 2001; *Imagina*, 2002).

Todo lo relacionado con la estructura teatral es también muy variado. Encontramos desde obras clásicas en sentido aristotélico, según Floeck, hasta (2004: 50):

la alineación de secuencias de imágenes poético-míticas con estructura musical de fondo (Itziar Pascual, *Fuga*, 1993) o la variación de un tema en una sucesión de escenas cortas en forma de monólogo interior (Rodrigo García, *Matando horas*, 2000), hasta piezas con estructura de fondo narrativa, en las cuales se entretejen diálogos y pasajes narrados (*Las manos*) o se expresan diferentes niveles de la narración en el flujo de conciencia de un personaje (*Lista negra*). La paleta lingüística va igualmente desde registros poético literarios, pasando por un lenguaje coloquial hiperrealista, hasta la estilizada imitación del argot juvenil específico.

A pesar de todo, sí que hay unas líneas predominantes. Y es que los autores de esta generación prefieren las obras fragmentadas y deconstruidas con un final no cerrado. Además, en el teatro Español existe una unión entre los valores postmodernos y el compromiso político. Sin embargo, estos valores actúan relegando el compromiso político a la esfera individual, y no colectiva. No hay que olvidar que uno de los rasgos principales del postmodernismo es la fragmentación en todos los ámbitos, desde la Historia hasta los grupos y movimientos sociales, que no suelen ser totalizadores. Muchas veces se utiliza el humor para tratar temas violentos y duros, un humor muy negro y macabro. Habla del teatro de los años 80 como iniciador de la corriente postmoderna que impera actualmente. Esta, si bien busca el realismo, está muy alejada del característico del siglo XIX o del de los años 50 (Floeck, 2004: 53):

La estética neorrealista de los años ochenta es sobre todo una estética moderna, innovadora, que procesa e incluye las experiencias de los nuevos medios de comunicación, las modificadas costumbres de percepción y el estilo de vida de la gran ciudad. Eso se muestra, sobre todo, en una tendencia a la deconstrucción fragmentaria de la estructura dramática cerrada, en una ruptura de estructuras espacio-temporales unitarias y lineales, en la utilización de técnicas de montaje

cinematográficas, en la mezcla de planos de realidad irreales y basados en la experiencia cotidiana real, en la preferencia por lo onírico, lo irracional e inconsciente, en la desintegración de estructuras de personalidad coherentes, en el frecuente juego con referencias intertextuales a la tradición teatral y al cine, en la constante reflexión metateatral, en la inclusión de medios modernos, así como en la desconfianza frente a una función comunicativa, epistemológica y perceptiva del lenguaje. Bajo la creciente influencia de la percepción de la realidad de la postmodernidad, se han fortalecido estas tendencias experimentales, y el resultado es un teatro que se caracteriza por la deconstrucción, la fragmentación, la polisemia y los finales abiertos (...) A las figuras del teatro postmoderno de los noventa les faltan nombres, perfiles psicológicos, propiedades de carácter coherentes, y modos de comportamiento razonables, socialización y currículum vitae. Sobre todo les falta una identidad clara. Son “figuras” llenas de grietas, ambigüedades, huecos; se componen de situaciones fragmentarias y palabras vacías. A la crisis individual se le añade a menudo la de identidad étnica de personajes que pertenecen a diferentes culturas y que ya no se sienten en casa en ninguna de ellas.

Por último, es importante señalar que este teatro está orientado hacia una teoría de la recepción muy concreta. Esta se basa en la creencia de que el espectador no debe ser un sujeto pasivo. Se hace un teatro “de la ambigüedad y el multiperspectivismo, de la inseguridad epistemológica y la relatividad, de la dispersión de sentido, de la apertura y la inconclusión”, por lo que el receptor se ve obligado a rellenar los vacíos, a interactuar con la obra y a obtener sus propias conclusiones. Se convierte en un co-autor que le da el sentido final a unas obras casi siempre abiertas y ambiguas.

## JUAN MAYORGA

Juan Mayorga nació en Madrid en el año 1965. Es licenciado en Matemáticas y doctor en Filosofía desde el año 1977. Tuvo la ocasión de estudiar en Münster, Berlín y París. Su trabajo filosófico más importante y ambicioso es *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, publicado en Barcelona, en 2003, por la editorial Anthropos. Después de enseñar Matemáticas en Madrid y Alcalá de Henares, es desde 1998 profesor de Dramaturgia y de Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), de cuyo ejercicio profesional está hoy en excedencia. Mayorga es miembro fundador del colectivo teatral El Astillero y miembro del consejo de redacción de las revistas *Primer Acto* y *Acotaciones*. Es un prolífico autor, y no solo de teatro, también de ensayos y artículos. Podemos dividir sus obras en tres bloques. Por un lado, estarían los textos originales extensos: *Siete hombres buenos* (1989), *El traductor de Blumemberg* (1993), *Más ceniza* (1993), *El sueño de Ginebra*, *El jardín quemado* (1998), *Angelus Novus* (1999), *Cartas de amor a Stalin* (1999), *La boda de Alejandro y Ana* (2002), *El Gordo y el Flaco* (2000), *Sonámbulo* (2003), *Animales nocturnos* (2003), *Palabra de perro* (2003), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Job, Hamelin* (2005), *Primera noticia de la catástrofe*, *El chico de la última fila* (2006), *Himmelweg, camino del cielo* (2003), *Fedra* (2001), *La tortuga de Darwin* (2008), *La paz perpetua* (2007), *El elefante ha ocupado la catedral*, *La lengua en pedazos* (2010), *El crítico (Si supiera cantar, me salvaría)* (2012), *El cartógrafo* (2010), *Los yugoslavos* (2013), *El arte de la entrevista* (2013) y *Reikiavik* (2013).

Por otro, sus textos breve, reunidos en un volumen llamado Teatro para minutos (2009): *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, *El hombre de oro*, *La mala imagen*, *Legión*, *El Guardián*, *La piel*, *Amarillo*, *El Crack*, *La mujer de mi vida*, *BRGS*, *La mano izquierda*, *Una carta de Sarajevo*, *Encuentro en Salamanca*, *El buen vecino*, *Candidatos*, *Inocencia*, *Justicia*, *Manifiesto Comunista*, *Sentido de calle*, *El espíritu de Cernuda*, *La biblioteca del diablo*, *Tres anillos*, *Mujeres en la cornisa*, *Método Le Brun*

*para la felicidad, Departamento de Justicia, JK, La mujer de los ojos tristes, Las películas del invierno y 581 mapas.*

Para finalizar, Mayorga también ha realizado versiones de *Hécuba* (Eurípides), *La dama boba* (Lope de Vega), *Fuenteovejuna* (Lope de Vega), *El monstruo de los jardines* (Calderón de la Barca), *La vida es sueño* (Calderón de la Barca), *Rey Lear* (William Shakespeare), *Natán el sabio* (Gotthold Ephraim Lessing), *Woyzeck* (Georg Büchner), *El Gran Inquisidor* (Dostoievski), *Un enemigo del pueblo* (Henrik Ibsen), *Platonov* (Anton Chejov), *Ante la Ley* (Franz Kafka), *Divinas palabras* (Ramón María del Valle-Inclán) y *La visita de la vieja dama* (Friedrich Dürrenmatt) o *Sonámbulo* (*Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti).

Si dejamos a un lado las versiones, podemos dividir su obra en dos grupos fundamentales en función de su temática: las históricas (de las que nos encargaremos aquí) y las comprometidas. Como señaló Virtudes Serrano en su *Introducción a Teatro breve entre dos siglos* (2004, 69-972), Juan Mayorga se encuentra en la línea más comprometida de nuestra dramaturgia actual; hace que la Historia sea en escena un modo de enfrentamiento crítico con el presente; busca en sus obras con denuedo el desvelamiento de la verdad y, al tiempo, se sitúa en una permanente experimentación formal con un teatro en el que la palabra es el elemento central. En las páginas que siguen podremos considerar algunos de los pensamientos cardinales de este joven y ya granado dramaturgo que, desde los últimos años del pasado siglo, ha configurado una producción que se proyecta resueltamente hacia el futuro.

## **ANÁLISIS DE *EL JARDÍN QUEMADO***

Como hemos dicho, los dramaturgos de la generación realista dramatizan las fuerzas que chocan para dar lugar al devenir histórico. Hasta hace pocos años se mostraba un discurso con una visión totalizante y unificada, sin embargo, con la llegada de la Postmodernidad, esto se pierde. Es así como asistimos a un tipo de teatro que no propone unas ideas cerradas o dogmáticas, sino que se basa en una estética de la recepción que pretende que el espectador o lector sea copartícipe de la acción rellenándola de sentido, pues se le asigna un papel más activo. Mayorga parte de la Postmodernidad pero la supera, por lo tanto no propone un proceso histórico concreto pero sí hace hincapié en la causalidad y en la necesidad de la historia para configurar la identidad, tanto colectiva como individual y en la necesidad de revisarlo para criticar los discursos oficiales y hegemónicos. Como bien dice en su ensayo “El dramaturgo como historiador”:

El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva en la que nunca antes pudimos situarnos (...) El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro (...) El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente.

La crítica ha definido la obra de Mayorga con expresiones como “teatro de la memoria” y “teatro de las ideas”. Sin embargo, estas etiquetas se me antojan insuficientes para hablar de su producción, es necesario matizarlas. En su obra trata un tema con el que aun piensa que tenemos deudas en el presente, porque aun no se han cerrado todas las heridas ni se ha hecho justicia, pero desde una perspectiva diferente. Y es que el arte en general y la literatura en particular son conscientes de la necesidad de

tratar estos hechos traumáticos desde, al menos, finales de los años ochenta, a pesar del evidente hastío que provoca en parte de la sociedad. Por ello, Mayorga le da una vuelta de tuerca y consigue impactar al espectador para que reflexione sobre lo que propone en un juego a caballo entre la identificación y la distancia. Es por eso que es teatro de ideas, con la diferencia de que las ideas que importan no son las del escritor, sino las del espectador. Esto lo consigue introduciendo algunos temas que le permiten llegar a la universalización de la historia para no quedarse en lo meramente anecdótico. En este caso en concreto se trata de cómo en situaciones límite se nos obliga a adoptar el papel de víctima o verdugo mediante la violencia. Provocando esta reflexión, Mayorga nos habla de la necesidad de romper con el discurso oficial, por difícil que sea, para añadir al imaginario colectivo ciertos hechos que tienen que contribuir a formar parte de nuestra identidad como colectivo, por respeto a los vencidos y para que podamos, no solo cambiar la imagen del pasado que impera, también orientar el futuro para que hechos como los aludidos no se repitan. Como dice en el citado ensayo, como resumen de lo expuesto:

hacer visibles heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas

Por todo lo que hemos dicho podemos decir que la obra de Mayorga mezcla tres de los tipos de drama histórico que expusimos al principio. Por un lado, propone una filosofía, un devenir histórico, aunque este sea simplemente la expresión de la causalidad. Además, escoge un hecho concreto del que piensa que se necesita una imagen alternativa de la heredada y, por otro lado, reflexiona sobre el ser humano para tratar de alcanzar la universalización que supere el individualismo postmoderno.

Para ilustrar todo esto he analizado en el trabajo la obra *El jardín quemado*. Debido a la extensión del presente trabajo apuntaré solo algunos rasgos fundamentales

que ayuden a comprender la parte más teórica, empezando por un breve resumen para entender bien en análisis.

En la transición española, un joven llamado Benet investiga en un sanatorio psiquiátrico donde, según él cree, unos presos republicanos fueron asesinados durante la Guerra Civil. El joven investigador se enfrentará al viejo director del sanatorio, Garay, personaje ambiguo en torno al que flota la pregunta que atraviesa la obra: ¿Por qué fueron encerrados aquellos hombres en ese manicomio en que enloquecieron? Finalmente descubre que aquellos doce republicanos supuestamente asesinados siguen vivos allí en un estado de shock muy peculiar y que Garay les obligó a entregarse o a elegir a otros presos para que fueran asesinados en su lugar, los cuales están enterrados en el mismo hospital.

La acción de desarrolla en tres espacios, de los cuales nos interesan dos. Por un lado, el prólogo y el epílogo están situados en el muelle, lo cual hace que exista una estructura circular, al menos espacialmente. Por otro lado, casi la totalidad del resto de la obra tiene lugar en el jardín quemado, que no es más que el patio del hospital por el que pasean los enfermos. La idea fundamental de la obra, que se anuncia en el título, gira en torno a la metáfora que supone ese jardín quemado, que simboliza el tiempo estancado. Se nos muestra como un lugar totalmente cubierto de ceniza, en el que los pájaros no se posan y cuyos árboles ya no florecen. Se refieren a él como “el vacío” en varias ocasiones, y a los pacientes que merodean por allí como a “muertos en vida” o “ángeles”. En un momento dado, uno de los personajes afirma: “he soñado que metían toda la ceniza en un reloj de arena”. Creo ver un símbolo de la marginalidad que sufre el espacio que no ha sabido reingresar en la Historia, que se ha quedado parado en los años de la Guerra Civil porque no ha tenido la posibilidad de desenterrar sus crímenes y sus cadáveres, porque no han sabido adaptarse y progresar. En un momento dado, uno de los internos dice:

CAL.- Sus datos son erróneos. Mi nombre es Ferrater y usted debe ser... El fotógrafo americano (...) No deje que España caiga en manos del fascismo ¿Se da cuenta de lo importante que es usted para nosotros? No lo olvide: ahora es un miliciano de la República. Por eso tiene que prometerme que ayudará a las víctimas.

Entonces, Benet, culpando al doctor Garay de haberles dado un castigo peor que la muerte, de haberlos mantenido al margen de la vida:

BENET.- Les robó hasta los nombres (...) Les dio un castigo peor que la muerte (...) Los arrojó al vacío. (...) Pagaré su crimen, Garay, se lo debo a sus víctimas (Señala a los internos) A todas sus víctimas (Señala la fosa).

Vemos así que lo que se plantea es un problema de identidad, como dije antes, metaforizado en la falsificación de las fichas de los pacientes y, por lo tanto, materializado en la negación de sus personalidades. Son las consecuencias de la irresolución de los conflictos. Además, Benet exclama desesperado: “Dígalos que los naranjos están secos”, refiriéndose a la república y a la necesidad de descubrir la verdad.

Con el epílogo llega un apoteósico final, en el que vemos a un derrotado Benet en el muelle formulando preguntas que nunca encuentran respuesta y que nos sitúa ante una desoladora circunstancia: la victoria del silencio y de la derrota de la verdad y la justicia. Pone de manifiesto, además, la necesidad de la palabra como método de conocimiento. Este es un rasgo fundamental de su obra que lo aleja de la estética postmoderna. Esta cree en la progresiva deconstrucción del lenguaje y desconfía de la real capacidad comunicadora del mismo. Lo pone en duda desde un punto de vista casi epistemológico. Incluso dramaturgos como Sanchis Sinisterra opinan que este proceso de deconstrucción es necesario. Apuestan por unas situaciones en las que ni siquiera es suficiente utilizar un mismo código para conseguir comunicar, todo esto como reflejo de la culminación del individualismo. Sin embargo y como ya hemos dicho, Juan Mayorga

no comparte esta posición. En su obra breve “el concierto fatal de la viuda kolakowski” repite la protagonista una y otra vez: “si supiera cantar, podría parar la guerra”, y es que Mayorga hereda los postulados del filósofo marxista Walter Benjamin, que concibe la palabra como un sistema que posee una fuerza ambigua capaz tanto de desvelar como de ocultar la verdad y que, por eso, puede ser tanto un instrumento de emancipación como de violencia. Su estudio de la lengua y sus esfuerzos por explotar todas sus posibilidades le sirven para aproximarse a una verdad compleja enterrada bajo convenciones e ideologías entumecidas. Esto se percibe, por ejemplo, en los choques dialécticos que se producen entre los dos personajes principales, pues cada uno manifiesta un uso del lenguaje opuesto. Mientras que Benet se refiere al jardín como patio, Garay lo hace como jardín. Esto sucede porque aceptar la palabra “patio” para referirse a este espacio supone admitir el paso del tiempo y la devastación producida por la guerra, así como la palabra “jardín” pretende ocultar la evidente realidad. Y eso es porque estos dos personajes representan dos de los discursos principales que existen en cuanto a esta cuestión. Benet es partidario de la memoria, Garay del olvido y del pacto de silencio. En un momento dado dice:

Ahí fuera sólo les aguarda la noche. En el jardín nos rodea la ceniza, pero fuera hay una zarza que arde sin consumirse (...) No les traiga la guerra. Olvídense de San Miguel. Deje a los muertos enterrados

Por otro lado y como ya hemos comentado, hay una generación de autores que pretende superar la Postmodernidad. Como dijo Floeck, esta corriente alcanzó su punto álgido años atrás en el teatro, por lo que ya hay ciertas manifestaciones que indican la paulatina superación de la misma (*Las manos*, Yolanda Pallín) hacia una estética neomoderna. El dramaturgo del que hablamos es uno de ellos. Para empezar, la Postmodernidad, como hemos dicho, acaba con los discursos totalizantes, los hace añicos. Es por eso que hay una serie de escritores, como Heiner Muller, que construye sus obras en torno a esta destrucción de los pilares históricos, y que no presentan una idea o una filosofía de la historia como proceso. Sin embargo, con la neomodernidad los autores, si bien no experimentan una vuelta total a los grandes relatos, sí parece que

tratan de construir algo sobre los escombros postmodernos. Esbozan, trazan una línea que establece una relación causal entre los acontecimientos. Esto lo vemos en *El jardín quemado*, pues muestra cierta orientación hacia el futuro.

Hay otros elementos dignos de mencionar. La violencia es un tema central de la obra de Mayorga, sin embargo esta no se muestra solo en su faceta individual e interpersonal. Asistimos a la expresión de una violencia social o estructural en muchas de sus obras. También vemos un progresivo alejamiento de las situaciones cotidianas y del terreno personal al proponer como centro del conflicto dramático la recuperación de la memoria histórica como tal, al margen de puntos de vista subjetivos. Aquí podemos comentar las diferencias existentes entre este tipo de teatro y el de, por ejemplo, *Álbum familiar*, de Alonso de Santos. En esta se trata el tema de la Guerra Civil pero siempre como telón de fondo, de manera autobiográfica. Lo esencial no es hablar del conflicto en sí, sino de las consecuencias que tuvo en la infancia del autor, de los mecanismos de la memoria individual.

## BIBLIOGRAFÍA

BARRERA BENÍTEZ, M., “El teatro de Juan Mayorga” *Acotaciones*, nº7, 2001, págs. 73-94.

BECERRA, A., *Dramaturgia teoría y práctica*, Galaxia, Vigo, 2007.

BERENGUER, Á., “Bases teóricas para el estudio del teatro histórico español entre 1975 y 1998”, en Romera Castillo, J., *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Visor Libros, Madrid, 1999, págs. 111-128.

BERTHOLD, M., *Historia social del teatro*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974.

BOBES NAVES, C., *Semiología de la obra dramática*, Arco/Libros, Madrid, 1997.

BUERO VALLEJO, A., “Acerca del drama histórico”, *Primer Acto*, nº187, 1980, págs. 18-21.

ELIZALDE, I., *Temas y tendencias del teatro actual*, Planeta, Madrid, 1977.

FERNÁNDEZ, A. R., “Apuntes sobre el teatro histórico español del siglo XX”, en Spang, K., *El drama histórico*, Eunsa, Navarra, 1998, págs. 215-238.

FLOECK, W., “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”, *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, nº14, 2004, págs. 47-68.

FLOECK, W., “Del drama histórico al teatro de la memoria”, en Romera Castillo, J., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2006, págs. 185-210.

FOX, M., “El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI” en Romera Castillo, J., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2006, págs. 549-564.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2001.

LÓPEZ MOZO, J., “Chequeo al teatro español. Perspectivas” en Romera Castillo, J., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2006, págs. 37-74.

MAYORGA, J., *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*, Anthropos, Barcelona, 2003.

MAYORGA, J., “El dramaturgo como historiador”, en García tirado, A., *50 años de teatro contemporáneo*, Ministerio de Educación y Ciencia, Instituto Superior de Formación de Profesorado, Madrid, 2007, págs. 141-151.

MAYORGA, J., “Mi teatro histórico”, en Aznar Soler, M., *Himmelweg*, Ñaque, Ciudad Real, 2011, pág. 185-187.

MAYORGA, J., *El jardín quemado*, Universidad de Murcia, Murcia, 2007.

MAYORGA, J., *Siete hombres buenos*, Instituto de la juventud, Madrid, 1989, págs. 97-185.

MAYORGA, J., “Concierto fatal de la viuda Kolakowski”, en Mayorga, J., *Teatro para minutos*, Ñaque, Ciudad Real, 2009, págs. 11-13.

MAYORGA, J., “El hombre de oro”, en Mayorga, J., *Teatro para minutos*, Ñaque, Ciudad Real, 2009, págs. 13-22.

MAYORGA, J., *Teatro para minutos*, Ñaque, Ciudad Real, 2009.

MAYORGA, J., “Ni una palabra más”, *Primer acto*, nº 287, 2001, págs. 14-16.

MIRAS, D., “Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia”, *Primer acto*, nº187, 1980, págs. 21-23.

NAVAGAS, G., *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, EUB, S. L., Barcelona, 1996.

OLIVA, C., “teatro histórico en España (1975-1998)” en Romera Castillo, J., *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Visor Libros, Madrid, 1999, págs. 63-72.

OLIVA, C., *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 2000.

PAVIS, P., *Diccionario de teatro*, Paidós, Barcelona, 1998.

PÉREZ, M., “La teoría del drama histórico a través del teatro de la subtendencia radical”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº19, 2003, págs. 257-288.

- RAGUÉ-ARIAS, M. J., *El teatro de fin de milenio en España*, Ariel, Barcelona, 1996.
- RAGUÉ-ARIAS, M. J., *¿Nuevas dramaturgias?*, INAEM, Madrid, 2000.
- ROMERA CASTILLO, J., *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Visor Libros, Madrid, 1999.
- ROMERA CASTILLO, J., *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Visor Libros, Madrid, 2002.
- ROMERA CASTILLO, J., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2006.
- RUIZ RAMÓN, F., “Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX”, en VV.AA, *Actas IX. A/H*, 1986, págs. 365-388.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977.
- SERRANO, V., “Introducción a El jardín quemado”, en Mayorga, J., *El jardín quemado*, Universidad de Murcia, Murcia, 2001, págs. 9-35.
- SERRANO, V., *Teatro breve entre dos siglos. Antología*, Madrid, Cátedra, 2004, págs. 69-72.
- SPANG, K., “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, en Spang, K., *El drama histórico*, Eunsa, Navarra, 1998, págs. 11-50.
- SPANG, K., *Teoría del drama*, Eunsa, Pamplona, 1991.
- SPANG, K., *El drama histórico: teoría y comentarios*, Eunsa, Navarra, 1998.
- USCATESCU, G., *Teatro occidental contemporáneo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F., “Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea” en Romera Castillo, J., *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Visor Libros, Madrid, 1999, págs. 73-92.
- VILLEGAS, J., *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*, GESTOS, California, 2001.