

I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2008.

La historia sospechada, en dos obras de Juan Mayorgao.

Ferreyra, Sandra.

Cita:

Ferreyra, Sandra (2008). *La historia sospechada, en dos obras de Juan Mayorgao*. I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-095/6>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Ferreyra, Sandra



La historia sospechada, en dos obras de Juan Mayorga

I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas

1 al 3 de octubre de 2008.

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica éditada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Ferreyra, S. (2008) La historia sospechada, en dos obras de Juan Mayorga [En línea]. I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.311/ev.311.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode)

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.



La historia sospechada, en dos obras de Juan Mayorga

Sandra Ferreyra

Universidad Nacional de General Sarmiento

sferreyra@ungs.edu.ar

Resumen

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. 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; en *El jardín quemado* y *Camino del cielo* (Himmelweg) ambas del año 2003, la construcción del espacio y el tiempo dramáticos permite modalizar la acción y orientarla hacia el interrogante. 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 y la enajenación. Analizaremos qué representaciones sociales y culturales vinculadas con una conceptualización de la historia y su relación con la memoria se evocan desde la funcionalidad del espacio y el tiempo en estas obras. Consideramos que en esta dramaturgia la 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).

Palabras clave: Jardín quemado – Camino del cielo – teatro - memoria

*Distinguiría el teatro de ideas que defiendo 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 defiendo 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”.

1. La historia sospechosa



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* y *Camino del cielo*, de Juan Mayorga, parecen 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 cómo ocurrieron los hechos, siempre es una sospecha. Mayorga ve, lúcidamente, que son las relaciones entre espacio, tiempo y cuerpo las que determinan conceptualizaciones de la historia. En sus obras, el delirio de los internos de un psiquiátrico y el libreto que escribe el comandante de un campo de concentración para que los prisioneros lo representen son una conceptualización de la historia, del mismo modo que lo son la memoria y el arte.

Un acontecimiento violento, la guerra civil española o el nazismo, un lugar aislado, el psiquiátrico o el campo de concentración, son elementos suficientes para fundar un territorio en el que es posible observar los mecanismos ocultos de la verdad histórica. En este sentido, nos interesa observar en estas obras el tratamiento que se hace del espacio, puesto que pone en evidencia un poder/saber que rige las relaciones de los personajes entre sí y con el mundo. 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.

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* y *Camino del Cielo* es el campo propicio para este desenmascaramiento. Es en estos lugares que buscan defenderse del devenir a fuerza de aislamiento, en donde la experiencia histórica del espectador podría conectarse con lo que se está representando. El espectador, al igual que Benet y el enviado de la Cruz Roja, saldrá de la isla/campo/representación con puros interrogantes, chocándose a cada paso con su limitación para llegar a la verdad, con esa necesidad de descubrimiento que el monólogo inicial de *Camino del cielo* y el epílogo de *El jardín quemado* exhiben. Es en este sentido que la finalidad del teatro contemporáneo podría cumplirse: enriquecer la experiencia del espectador para el develamiento de una realidad siempre esquivada.

Esta complejidad espacial, unida a la complejidad temporal, 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 el desarrollo de nuestro análisis veremos, por un lado, qué funciones dramáticas cumplen los espacios actuales y virtuales presentes en estas obras y, por otro, qué representaciones sociales y culturales, vinculadas fundamentalmente con una conceptualización de la historia, evocan desde esa funcionalidad. Para ello, nos centraremos en algunos procedimientos a partir de los cuales se construye el espacio dramático. Entendemos el espacio como un todo orgánico que pone en relación indisociable al texto y a la representación escénica (Covin, 1997 y Ubersfeld, 1998).

En ambas obras la noción de aislamiento funciona como eje semántico. En *El jardín quemado*, el psiquiátrico San Miguel es una isla dentro de otra isla. En la primera escena del primer acto esta institución y su valor, ahora que ha muerto Franco, 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, su director desde la guerra. Sin embargo, en cuanto Benet, joven psiquiatra practicante, 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 cruzado por la ausencia de marcas de la vida histórica y social. De manera similar, la “zona de repoblación judía” de *Camino del cielo* es percibida por el enviado de la Cruz Roja como “un juguete automático”, una vida artificial. En ambas obras, el espacio escénico visible se relaciona con espacios escénicos virtuales que se proyectan sobre el primero a partir de los gestos y las palabras de los personajes que lo habitan.

La pregunta por el **qué ocurrió aquí**, se responde con una producción simbólica que unas veces sustituye un espacio por otro y otras veces combina diferentes momentos de ese mismo espacio.

Partiendo de lo que Jakobson dice sobre las formas que puede adquirir la producción simbólica (Jakobson, 1985) intentaremos explicar de qué manera se conceptualiza la historia en los espacios escénicos de estas obras. El aquí y ahora, aislado e inmutable, del jardín quemado y del camino del cielo son referentes de otros espacios simbólicos con los que establecerán relaciones que aquí llamaremos, siguiendo a Jakobson, metafóricas, cuando sean de sustitución de un espacio por otro, y metonímicas, cuando sean de contigüidad en el tiempo. Entendemos estas relaciones como modos de representar la historia puesto que la metáfora y la metonimia son 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)¹.

2. En el Jardín

La entrada de Garay y Benet al jardín en el segundo acto de *El jardín quemado* 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 el nivel de la intriga, 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. Observan a Benet con desconfianza)*”. Benet duda desde el principio y es evidente que ese espacio lo conmueve y limita en la acción. Sin embargo, la vacuidad del jardín, cubierto de cenizas, hermético y sombrío, que observaba desde el ventanal del despacho de Garay se llenará en el interior de una virtualidad espacial que los internos irán constituyendo en sus intervenciones.

Las cenizas, las sombras de los pájaros, la rama seca del naranjo hacen más evidente la idea de que el jardín es un fócil, un espacio en el que el tiempo se ha detenido. Sin embargo, es posible observar la función de ese vacío espacial y temporal en las evocaciones de los internos, cuyo simbolismo invade la escena. Estas evocaciones delirantes, que refieren lugares bien diferenciados, en principio, un criadero de perros y un tablero de ajedrez, tienen su significante en el cuerpo de los internos, en los objetos que manipulan y en el uso que hacen de ese espacio “quemado para siempre”. En el discurso de estos personajes el devenir histórico parece ausente; Benet busca desesperadamente la memoria, pero en su lugar se encuentra con enunciados en los que la historia no tiene

¹ Recuperamos para este planteo conceptos de lingüística general (Jakobson), así como otros de cuño más reciente, en el campo de la lingüística cognitiva.



cabida: el relato del criadero de perros recrea un mito fundacional, una suerte de génesis; mientras que el maestro de ajedrez, evoca en sus palabras la constitución de una ley, principio de cualquier orden social.

Sin embargo, en el último acto Garay vuelve aparecer entre los internos y, respondiendo a la búsqueda de Benet le hace cerrar los ojos 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 debe haber doce rojos ahí afuera”.

A diferencia de las intervenciones de los internos, en las palabras del viejo director los acontecimientos del pasado son traídos al hoy a través de la memoria que, como una grieta, se abre en el jardín. Garay relata un aquí y ahora en el que resuenan los espacios simbólicos que los internos han ido configurando, pero a diferencia de estos, construye una representación del pasado contigua al hoy, en su relato el ventanal, su oficina, el jardín son los del presente unos años atrás, el hoy y el ayer, en tanto componentes del devenir histórico se combinan en el espacio para dar cuenta de lo que ocurrió. En oposición al delirio de los internos, que sustituye unos hecho por otros, la memoria es una producción simbólica metonímica que implica una relación de contigüidad entre lo que se vive y aquello que se recuerda (Lakoff, 1987).

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 barco que trajo a la isla a un grupo de republicanos. La mirada de este personaje atraviesa el muro y “ve” el puerto al que espera llegar; existe una contigüidad del espacio aludido en las palabras del interno y del espacio que se oculta detrás de ese muro: efectivamente *eso que señala Blas Ferrater es el puerto de la isla*. En el relato de este personaje es imposible distinguir entre delirio y memoria, entre memoria e historia, entre historia y delirio. En la medida en que ese barco efectivamente llegó a la isla, resulta muy difícil optar por entender el relato de Cal como una expresión metafórica o como una expresión metonímica del acontecimiento histórico; como un



reemplazo del acontecimiento histórico por un presente continuo que lo conceptualice para la posteridad bajo la forma de un mito o una ley o como una combinación de elementos del devenir, bajo la forma de la memoria o el arte, que muestre que esos acontecimientos fueron una opción entre otras que no conoceremos.

3. Camino del cielo

En *Camino del cielo*, el aislamiento y la inmutabilidad sirven a la automatización de prácticas sociales convencionales: el cortejo, el juego, la hospitalidad. La llegada del hombre de la Cruz Roja activa un mecanismo en el que cada uno tiene su función. Al igual que Benet, este personaje tiene la intención de develar la verdad de los acontecimientos; y al igual que el joven psiquiatra cree que la verdad está al alcance de sus ojos y de sus palabras.

La pareja, el viejo, los niños, ¿no hay algo de artificial en ellos? ¿No ha sido todo como entrar en un bonito juguete, desde el risueño saludo del alcalde Gottfried? La estación huele a pintura reciente. La orquesta, los columpios, todo me parece, de pronto, igual de extraño que la voz del alcalde. ¿Cómo era este lugar antes de que yo llegase? ¿Cómo era después? Yo he venido a mirar. Yo soy los ojos del mundo. Yo voy a salir de aquí con muchas fotografías y un informe contando lo que he visto.

Los hechos son reemplazados aquí por un libreto que los prisioneros judíos representan para este personaje. En ese libreto, imágenes de la infancia, el amor, la familia, en tanto son imágenes de la vida, sustituyen metafóricamente a los vagones, los hornos, el río cubierto de cenizas. Se trata de escenas que por su automatismo producen sospechas pero que, sin embargo, como lo evidencian las fotos y el informe del enviado de la Cruz Roja, son una conceptualización posible de la historia. Sin embargo, frente al libreto del comandante, cifrado para siempre en ese informe y esas fotografías, está el monólogo del enviado de la Cruz Roja con el que se inicia la obra. En las palabras de este personaje, al igual que en las de Garay, el acontecimiento histórico es referido a partir de la combinación de elementos que constituyen el sintagma de la historia, el ayer no puede ser explicado sin el hoy, sin la explicitación de la contigüidad de los acontecimientos, de un devenir que siempre pudo haber sido otro.

El bosque lo cubre todo hoy, pero yo puedo reconocer el lugar sin la menor duda. Era aquí. Aquí estaban las vías del tren. Aquí llegaban los trenes, puntuales, a las seis de la mañana, los trenes siempre llegaban a las seis de la mañana.

Sí, era aquí puedo sentirlo bajo mis pies: por aquí pasaba el camino del cielo. Las puertas de los vagones se abrían y, entre las luces deslumbrantes y ladridos, ellos eran empujados por el único camino posible, la rampa de cemento que acababa en una especie de hangar.

(...)



Ahora que vuelvo a estar aquí, dentro del bosque, apenas recuerdo al hombre que yo era entonces, pero podría repetir palabra a palabra lo que aquella noche escribí ante el retrato de una familia judía: “He visto una ciudad normal”. Yo no había visto nada anormal, yo no podía inventar lo que no había visto. Yo hubiera escrito la verdad si ellos me hubieran ayudado.

El hombre de la Cruz Roja puede reconocer en el “aquí ahora” una realidad que no pudo ver ni decir en el pasado. Este reconocimiento de “lo que no vio” se opone al recuerdo de lo que escribió: “He visto una ciudad normal”. Lo que queda entre el reconocimiento y el recuerdo es la sospecha.

4. Conclusión

Como remarca Mayorga en el epígrafe de este trabajo, no es la verdad de la historia lo que estas obras nos revelan puesto que tanto en *El jardín quemado* como en *Camino del cielo* frente a la pregunta por el *qué ocurrió aquí* no hay una única respuesta. No es el acontecimiento ocurrido en un espacio y tiempo lo que se representa sino el complejo entramado de producciones simbólicas que ese acontecimiento traumático puede producir: el delirio, la simulación, la memoria, el arte. La historia, esa gran sospechosa, se desplaza entre estas formas posibles de su expresión. Las dos primeras implican la sustitución de un espacio por otro semejante; las dos últimas, la combinación de espacios coexistentes en el devenir temporal.

En las obras de Mayorga, el espacio dramático se llena de posibilidades, develamientos de una verdad sospechada que nunca llegan a ser una certeza. Benet y el enviado de la Cruz Roja vuelven a buscar respuestas allí donde se encontraron con las preguntas: el puerto, la estación. Sin embargo, las respuestas no llegan, solo quedan las preguntas que constituyen una serie sin fin, que podría continuarse más allá del jardín y de la isla, más allá del bosque y de las vías, más allá de la escena y por supuesto, más allá de la historia.

Bibliografía

Corvin, Michel (1997). “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”. Babes Naves, María del Carmen. *Teoría del teatro*. Madrid, Arcos/Libros.

Jakobson, Roman (1985). “Lingüística y poética”. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Planeta.



Lakoff, George (1990). *Women, FIRE and dangerous things. What categories reveal about mind*. EEUU, The University of Chicago Press. (Pp. 68-90 traducidas y adaptadas por Mabel Beatriz Gonzalez)

Mayorga, Juan (2001). *El jardín quemado*. Murcia, Universidad de Murcia.

Mayorga, Juan (2007). *Camino del cielo (Himmelweg)*. Buenos Aires, Losada.

Oliva, César (ed.) (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

Perales, Liz. Entrevista a Juan Mayorga. "Hay que provocar la desconfianza del público". http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=7757

Ragué Arias, María José (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.

Ubersfeld, Anne (1998). *Semiótica Teatral*. Madrid, Cátedra.

Datos de la autora

Sandra Ferreyra es investigadora docente de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Se desempeña, además, como profesora de Teoría Literaria en Instituto Superior de Formación Docente "Dr. Ricardo Rojas" y como Capacitadora en la Dirección de Capacitación de la provincia de Buenos Aires. Cursa los últimos seminarios de la Maestría en Estudios sobre Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano en la Universidad de Buenos Aires.

