

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2012)
Heft: 19

Artikel: De la "quebradura" a la desmitificación de la historia : análisis comparado de Dionisio Ridruejo : una pasión española (Ignacio Amestoy) y El jardín quemado (Juan Mayorga)
Autor: Chainais, Adeline
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047262>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

De la “quebradura” a la desmitificación de la historia.

Análisis comparado de Dionisio Ridruejo. Una pasión española (Ignacio Amestoy) y El jardín quemado (Juan Mayorga)

Adeline Chainais

Université Paul-Valéry Montpellier III

A pesar de la proclamación, cada vez más cuestionada, del “final de la historia”¹ y paralelamente a la penetración en España, desde 1975, de formas literarias típicas de la posmodernidad —siendo uno de los supuestos rasgos de éstas su carácter apolítico y ahistorical²—, el drama histórico ha seguido siendo una modalidad teatral privilegiada por los dramaturgos españoles, especialmente durante los años de la Transición democrática, como lo apunta María Francisca Vilches de Frutos:

el género histórico ha continuado siendo durante el período comprendido entre 1975 y 1998 uno de los cauces preferidos por la mayor parte de los más relevantes autores dramáticos españoles para hacer llegar al público sus reflexiones sobre el acontecer sociopolítico y los grandes problemas universales³.

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 19 (primavera 2012): 139-161.

¹ Fukuyama, Francis: *La Fin de l'histoire et le premier homme*. Paris: Flammarion, 1992.

² Floeck, Wilfried: «Escritura dramática y posmodernidad. El teatro actual, entre neorrealismo y vanguardia», *Ínsula*, 601-602 (enero-febrero de 1997), pp. 12-14.

³ Vilches de Frutos, María Francisca: «Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea», en: Romera Castillo, José/Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor, 1999, p. 73.

Mientras que en los primeros años del retorno a la democracia (1975-1981), los autores recurren a períodos alejados en el pasado (la época imperial o el período isabelino, entre otros), a partir de 1982 pasan a explorar la historia reciente del país, convirtiéndose la Guerra Civil en referente común de muchas obras, y en particular de un éxito comercial de aquella época, *¡Ay Carmela!* (1987) de José Sanchis Sinisterra, quien abrió nuevos caminos para el teatro histórico en España. Hoy todavía, el traumatismo de la Guerra Civil sigue siendo un tema de inspiración para los dramaturgos, y podemos citar aquí obras como *Soliloquio de grillos* (2003) de Juan Copete o *Los niños perdidos* (2004) de Laila Ripoll —en esta última, la autora aborda el tema de los niños republicanos robados por los franquistas durante la posguerra⁴.

Más allá de la dimensión puramente temática, el teatro histórico incluye una dimensión social evidente —cómo encara la sociedad española su pasado, qué visión de la historia conflictual del siglo XX predomina y de qué manera se construye la memoria colectiva. Por otro lado, además de configurar una determinada escritura teatral, los acontecimientos históricos constituyen no sólo un marco para la acción, sino el motor de la misma y un elemento vertebrador a nivel dramatúrgico tanto como escénico-escenográfico. En otros términos, el análisis de dichas obras —que se incluyen en lo que podemos llamar el “teatro de la memoria”— implica determinar el posicionamiento ético y estético de su autor, así como el espacio reservado para la participación del lector-spectador en la construcción del sentido.

Éste es mi propósito al estudiar aquí, en una perspectiva comparatista, dos obras que abordan el tema de la Guerra Civil desde un punto de vista contemporáneo: *Dionisio Ridruejo. Una pasión española* (1983)⁵ de Ignacio Amestoy y *El jardín quemado* (1996)⁶ de Juan Mayorga. Las similitudes entre las dos obras son numerosas, ya sea a nivel del marco espacio-temporal, de la elección de una trayectoria individual atípica como motor de la acción o de la marcada voluntad de los dos autores de superar una visión monolítica, maniquea, de la historia y de destruir las

⁴ Vinyes, Ricard: Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas. Madrid: Temas de hoy, 2009 [1^a ed. 2002].

⁵ Amestoy Egiguren, Ignacio: *Dionisio Ridruejo. Una pasión española*, Madrid: Fundamentos, col. «Espiral», 1994. Esta es la edición que se ha utilizado para este estudio. La primera edición es de 1983 y se publicó en la editorial Akal.

⁶ Mayorga, Juan: *El jardín quemado*, Murcia: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia, 2007. La primera edición del texto es de 1997 y se publicó en el número 44-45 de la revista *Escena*.

ilusiones colectivas, los mitos, por medio de la ilusión —o más bien, en este caso, la desilusión— teatral.

A pesar de su diferencia de edad (Ignacio Amestoy nació en 1947 y Juan Mayorga en 1965), los dos autores tienen características en común, como su experiencia rica y variada, tanto dentro como fuera del ámbito teatral. Los dos tienen una sólida formación intelectual (Ignacio Amestoy es periodista, Juan Mayorga es filósofo y matemático), un no menos sólido conocimiento de la Historia del Teatro (ambos son profesores en la RESAD) y una experiencia de la práctica escénica, que influye en su escritura dramática —veremos en efecto cómo, en las dos obras, el conflicto que origina el drama se encarna en el espacio escénico y cómo explotan los dos autores las distintas potencialidades del arte teatral para desarrollarlo.

A nivel teórico, comparten los dos una visión similar de las funciones que debe cumplir el dramaturgo-historiador, aunque eligen caminos distintos para alcanzarlo. Consideran el teatro histórico como un medio para traer al presente un pasado que lo cuestiona. Así, para Amestoy, el género histórico presenta al público un espejo en el que puede, o más bien debe, mirarse. De la misma manera, Juan Mayorga define el teatro histórico como un “teatro que muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente”⁷. Esto implica forzar al público a ver lo que la memoria colectiva deja de lado, lo cual constituye precisamente el papel del dramaturgo: para Amestoy, “hay que buscar al público, y convencerle, y vencerle”⁸, y para Mayorga, el teatro histórico, “en lugar de traer a escena un pasado que conforme al presente, que lo confirme en sus tópicos, puede invocar un pasado que le haga incómodas preguntas”⁹.

En ambos casos, se trata de interrogar —Juan Mayorga diría *abrir*— el pasado, reexaminarlo desde el presente y, así, cuestionar la posición desde la que se observa. Los dos autores se plantean como tarea la de ir más allá de las apariencias y desenmascarar la realidad para llevar al lector-pectador a tomar conciencia y a posicionarse, no tanto ideológicamente sino ética y políticamente.

Sin embargo, el camino que eligen es distinto. En efecto, para Amestoy, se trata de revisar la historia oficial para volver a la historia real, recurriendo a lo que llama un “teatro documental”, pero sin pretender llegar a la verdad:

⁷ Mayorga, Juan: «El dramaturgo como historiador», *Primer acto*, III, 280 (1999), p. 10.

⁸ Amestoy, Ignacio: «Una entrevista particular», en: Oliva, César (ed.): *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: España Nuevo Milenio, 2002, p. 242.

⁹ Mayorga (1999), *op. cit.*, p. 9.

y no estamos hablando de la verdad, majestuosa palabra que las más de las veces se nos escapa de las manos. Hablamos de hechos reales; del derecho a la información de un miembro de un colectivo humano sobre los acontecimientos vividos por ese colectivo humano¹⁰.

En cambio, Mayorga, sin duda influenciado por su formación de filósofo, no rechaza este concepto, como lo explica en un artículo titulado precisamente «Teatro y verdad»:

la filosofía y el arte tienen como misión decir la verdad. Lo que no significa que posean la verdad y sepan expresarla, sino que la verdad es su horizonte. El arte de la continuación de la filosofía por otros medios. Como la filosofía, el arte desvela la realidad, la hace visible. Porque la realidad no es evidente de suyo. Por decirlo de otro modo: la verdad no es natural; la verdad es una construcción. Es necesario un artificio que muestre lo que el ojo no ve¹¹.

Otra diferencia que hay que tomar en cuenta a la hora de estudiar desde una óptica comparatista las dos obras es la distancia que las separa en el tiempo, así como el contexto en los que fueron escritas. *Dionisio Ridruejo. Una pasión española* fue compuesta en 1983, poco tiempo después de la asunción de los socialistas al poder, un período que el propio autor analiza en un artículo¹² en el que define las pautas comunes de un conjunto de autores a los que reagrupa bajo la denominación de “generación del 82”¹³ y que empezaron su carrera en el momento de entusiasmo y ebullición de los años que siguieron la muerte de Franco. Aunque vivirán más tarde una forma de desengaño, estos autores escriben en aquella época desde una fe firme en la democracia y en una libertad de expresión recobrada¹⁴.

Sin embargo, es necesario matizar esta idea, en la medida en que, a pesar del establecimiento de un régimen democrático, ciertos temas todavía eran —y siguen siendo— difíciles de tratar, como lo explica el propio autor:

¹⁰ Amestoy (2002), *op. cit.*, p. 16.

¹¹ Mayorga, Juan: «Teatro y verdad», *El teatro de papel*, 1 (2005), p. 159.

¹² Amestoy, Ignacio: «La literatura dramática española en la encrucijada de lo posmodernidad», *Ínsula*, 601-602 (enero-febrero de 1997), p. 3.

¹³ A mi modo de entender, sería necesario cuestionar este concepto generacional, como ya se han revisado otros, en la medida en que puede ocultar la diversidad de una realidad más compleja de lo que deja suponer tal apelación.

¹⁴ Recordemos que la censura durará, en el ámbito teatral, hasta 1977.

Nos da miedo la ‘historia real’... He tocado en otras ocasiones temas históricos. La primera vez, en el año 1982, me fijé en el político y poeta Ridruejo. Al año siguiente publicaba *Dionisio Ridruejo. Una pasión española*. [...] Nada más publicarse, altas jerarquías del teatro y de la política del momento —¡año 83!—, me advirtieron que esa obra no se podría representar en España, por lo menos en veinte años... Han tenido razón¹⁵.

El hecho de que *Dionisio Ridruejo* sea una de las pocas obras de Amestoy que nunca han sido llevadas a la escena, como es el caso también de *El jardín quemado* de Juan Mayorga, es un elemento que muestra la dificultad de abordar ciertos temas.

En el caso de *El jardín quemado*, el contexto de escritura se caracteriza por la sensación de desengaño que evoca Amestoy. En 1996, las elecciones confirman la llegada de la derecha al poder. Por otra parte, el modelo capitalista globalizado se ha afianzado en España e implica nuevas formas de crítica, resistencia y disensión. En este contexto, en el que una forma de cultura está a punto de borrar todas las otras, resulta necesario mantener y aplicar a la realidad un espíritu crítico, como lo expone Juan Mayorga en un artículo titulado «Cultura global y barbarie global»¹⁶. También es imprescindible mostrar la violencia, incluso la violencia pasada, y establecer un diálogo entre el presente y el pasado, tarea para la cual el drama histórico aparece como una herramienta valiosa, en la medida en que estriba en el tiempo de la mediación¹⁷. Sin embargo, no se trata de enseñar el pasado tal como fue sino de construir una experiencia colectiva a través de la representación teatral. En un momento en que las bases de la democracia ya están asentadas en España, la tarea del escritor parece ser la de cuestionar el pasado, hacer visibles sus heridas (*El jardín quemado* se abre

¹⁵ Amestoy, Ignacio: «De la ‘historia oficial’ a la ‘historia real’», *Primer acto*, III, 280 (1999), pp. 16-17.

¹⁶ Mayorga, Juan: «Cultura global y barbarie global», *Primer acto*, III, 280 (1999), pp. 60-62.

¹⁷ Se puede citar aquí el análisis que Francisco Ruiz Ramón propone de las interacciones entre pasado y presente en el drama histórico: “[En el drama histórico] el llamado tiempo histórico no es tal, sino puro tiempo de la mediación, es decir un tiempo que no existe sino como mediación dialéctica entre el tiempo del pasado y el tiempo del presente, un tiempo construido en el que se imaginan, se inventan o se descubren nuevas relaciones significativas entre pasado y presente capaces de alterar el sentido del uno como del otro, así como del uno por el otro”. Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español: siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2005 [13^a ed.], p. 170.

sobre la figura de un Hombre Estanta que afirma: "no tengo miedo de mi cicatriz") y dar voz a los vencidos¹⁸.

Ambas obras se sitúan, pues, en dos encrucijadas de la historia reciente de España y aparecen como dos hitos en el proceso de cuestionamiento del pasado.

Entrando ya de lleno en el análisis comparado de las dos obras, y teniendo en cuenta los elementos de teoría y contextualización que se han mencionado antes, cabe destacar, en primer lugar, las similitudes de la situación dramática elegida, empezando por las coordenadas espacio-temporales. Ambas obras se desarrollan en un centro psiquiátrico. En *Dionisio Ridruejo*, los personajes se encuentran en un "centro de rehabilitación militar" y en *El jardín quemado*, la escena transcurre en un manicomio llamado San Miguel, en una isla que algunos, como José Monleón¹⁹, identificaron como Menorca, remitiendo la obra al episodio histórico de la ocupación de esta isla por los nacionalsitistas durante la Guerra Civil en 1937. En las dos obras, el hospital psiquiátrico tiene una función simbólica, como lo nota Eduardo Pérez Resilla, quien habla de "un lugar de fuerte valor metafórico: un establecimiento psiquiátrico, que [...] ofrece una imagen de la España del momento, abigarrada, corrosiva y precisa"²⁰.

En efecto, el espacio elegido por los dos autores nos introduce de inmediato a los temas de la enfermedad y de la locura —que, lo veremos en adelante, están vinculados con el olvido—, al de la sumisión a una autoridad todopoderosa —la institución médica, que, en los dos casos, dista de ser ejemplar— y al encierro, es decir, a una privación de libertad, como lo apuntan los mismos personajes. En las dos obras, el centro psiquiátrico es asimilado a una cárcel; en *El jardín quemado*, el personaje principal, explica, al principio de la obra:

Benet.— Doctor Garay, ya sé por qué no es fácil entender el funcionamiento de este centro. Porque esto que hoy es un psiquiátrico, ayer era una prisión. El carcelero vigilaba desde allí (*Señala el ventanal del despacho*) a sus presos, que mataban el tiempo en el patio" (*El jardín*, p. 66).

¹⁸ "El teatro puede hacer visible una herida del pasado que la actualidad no haya sabido cerrar. Puede hacer resonar las voces de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición": Mayorga (1999), *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ Monleón, José: «*Himmelweg*, de Juan Mayorga. La construcción de la memoria», *Primer acto*, 305 (2004), pp. 25-27.

²⁰ Pérez-Resilla, Eduardo: «Prólogo», en: Amestoy, Ignacio: *Ederra*, Madrid: Cátedra, p. 71.

En *Dionisio Ridruejo*, el personaje del Coronel, en las primeras páginas de la obra, es el que compara el centro a otros tipos de establecimientos o edificios cerrados: “Coronel.—Mañana estaré ya fuera de esta cárcel” (*Dionisio*, p. 42); “Coronel.— No quiero pasarme en este búnquer el resto de mis días” (*Dionisio*, p. 43).

Este espacio de alto valor simbólico se ve enriquecido por lugares específicos en los que se funda la progresión dramática, y más especialmente la carga ritual de algunas acciones que, por un lado, dan una dimensión trágica a las obras por su inscripción en una temporalidad cíclica —se alude así a un eterno retorno nietzscheano que recuerda el *fatum* de la antigua tragedia griega— y, por otro lado, simbolizan metafóricamente los conflictos que oponen los distintos personajes. Desde un punto de vista teórico, podemos hablar aquí de una estrategia de desvío, para representar de manera no referencial hechos materialmente difíciles de poner en escena²¹. Los distintos espacios escénicos —el gimnasio donde los militares juegan al baloncesto y ensayan la *Misa de Angelis* para celebrar el aniversario del alzamiento militar del 18 de julio en *Dionisio Ridruejo*, y el jardín quemado donde fueron enterrados los cuerpos de los doce republicanos fusilados en San Miguel durante la guerra y donde se desarrolla la partida de ajedrez decisiva para el desenlace de la acción en la obra de Mayorga— funcionan de forma metonímica como campos de batalla en los que se afrontan en duelo los distintos personajes. Lejos de una representación épica de los hechos —materialmente imposible en el teatro y no deseada por los autores desde un punto de vista teórico—, Amestoy y Mayorga eligen una representación simbólica de los acontecimientos y explotan, para ello, las potencialidades que contiene el espacio escénico, ilustrando así las teorías de David Lescot sobre las dramaturgias de la guerra, y especialmente el papel de la relación interhumana o intersubjetiva en la correspondencia entre drama absoluto y guerra absoluta²².

A nivel temporal, las indicaciones que nos da Ignacio Amestoy (quien se sitúa en una óptica más documental que Mayorga) en *Dionisio Ridruejo* remiten de forma explícita a la actualidad del momento. Así, en la acotación de apertura, los elementos historiográficos se mezclan con las indicaciones propias de la ficción: “Dionisio Ridruejo, político y poeta español, nacido el 12 de octubre de 1912, murió en la madrugada del 29 de junio

²¹ Lescot, David: *Dramaturgies de la guerre*. Belfort: Circé, col. «Penser le théâtre», 2001, pp. 9-56.

²² *Ibid.*

de 1975. La acción de *Dionisio Ridruejo. Una pasión española* se desarrolla en el gimnasio de un centro de rehabilitación militar, en los días 28 y 29 de junio de 1975" (*Dionisio*, p. 35). Se puede observar, además, que el tiempo, en esta "tragedia en dos partes", aparece como un elemento vertebrador de la obra. Así, la acción de la primera parte transcurre antes de la muerte de Dionisio Ridruejo, mientras que la segunda se abre, después de un intercambio entre el Coronel y el Capitán, sobre la noticia de su desaparición que irrumpió como un elemento perturbador en la repetición cotidiana de los mismos gestos rituales. La historia no interviene sólo como un telón de fondo en la obra, sino que organiza —o, en este caso, desorganiza— el desarrollo de los hechos.

Otro acontecimiento relacionado con la actualidad de la época en la que transcurre la obra, aunque todavía no se ha producido, es la muerte del dictador, a la que aluden los distintos personajes y que pone en perspectiva todo lo que transcurre en escena: "Capitán.— No, se ha hecho lo que el dictador ha querido que se hiciera. Y, ahora, cuando se muere poco a poco, sigue haciéndose lo que él y su camarilla de corrompidos quieren que se haga" (*Dionisio*, p. 40).

En *El jardín quemado*, las indicaciones acerca del contexto son más abiertas. La acotación de apertura sólo indica: "En España, a finales de los años setenta" (*El jardín*, p. 45). Sin embargo, los personajes aluden en los diálogos al contexto histórico y destacan las pautas más relevantes, especialmente los cambios vinculados con el retorno de la democracia en el país y el espíritu que lo acompañó: "Garay.— Se acabó la dictadura y el país entero está ansioso por cambiar de arriba abajo" (*El jardín*, p. 54); "Benet.— No me amenace. ¿O es que no ha llegado hasta aquí la noticia de que el dictador ha muerto?" (*El jardín*, p. 60); "Garay.— Mis manos están limpias. ¿Quién le envía a mancharlas? ¿A esto llaman reconciliación nacional?" (*El jardín*, p. 66).

Sin embargo, a pesar de este anclaje más o menos preciso de las dos obras en un contexto fácilmente identificable, la sensación que predomina es la de un tiempo suspendido, un tiempo parado, en la medida en que la mayoría de los personajes siguen viviendo en el tiempo de la Guerra Civil. En efecto, en *Dionisio Ridruejo*, el Coronel y el General transponen al presente el conflicto en el que participaron, sin tener en cuenta las evoluciones de la sociedad. El pasado sigue bien vivo para estos militares que se preparan para celebrar el aniversario del alzamiento y siguen evocando la presencia del enemigo:

General.- No nos damos cuenta de que el enemigo no descansa. No pudo con nosotros cara a cara y ahora socava nuestros cimientos. Ha establecido su cuartel general en las alcantarillas y desde allí mina nuestros principios cristianos, católicos. [...]. La civilización cristiana está en peligro. El humo de Satanás penetró un maldito día en la Capilla Sixtina y no va a haber más remedio que montar otra vez nuestros caballos, enfundados en nuestras armaduras relucientes, y emprender de nuevo la cruzada" (*Dionisio*, p. 56).

A raíz de esta larga diatriba del General contra el "enemigo rojo", se inicia una escena grotesca, a modo de farsa, en la que los personajes se preparan para el combate y a la que pondrá término una propuesta del General que los desacredita y ridiculiza por completo, por su carácter infantil: "General.- ¿No le parece que ya es hora de que nos vayamos a merendar? Si llegamos tarde nos cierran el comedor y nos quedamos en ayunas hasta la cena. ¡Nos vamos!" (*Dionisio*, p. 64). Para estos hombres encerrados en sus vivencias pasadas, el ritual, ya sea el del entrenamiento físico, de la preparación para salir al combate o del ensayo de la *Misa de Angelis*, aparece como una forma de prolongar en el tiempo presente las acciones que emprendieron en el pasado y de negar tanto el paso del tiempo como las evoluciones sociales que conlleva.

En *El jardín quemado*, este fenómeno es aún más perceptible. Mientras que en *Dionisio Ridruejo* los personajes aluden puntualmente a las evoluciones de la sociedad pero se niegan a aceptarlas, en la obra de Mayorga los internos de San Miguel no conocen dichas evoluciones, ni siquiera se han enterado del desenlace de la guerra y de la derrota del bando republicano. El tema del paso del tiempo aparece desde el «Prólogo», en el intercambio entre Benet, que llega a la isla, y un Hombre Estatua, que comenta: "Estatua.- Si no fuera por estas aguas, pensaría que no pasa el tiempo. (*Se palpa las arrugas*). Pero el tiempo pasa" (*El jardín*, p. 48). Y cuando Benet le pregunta si estuvo encerrado mucho tiempo en San Miguel, le contesta: "Estatua.- ¿Mucho tiempo? Es curioso que me haga esa pregunta precisamente hoy: he soñado que metían toda la ceniza del jardín en un reloj de arena" (*El jardín*, p. 48)²³.

El sueño de una *re-historización* del centro y de sus pacientes es precisamente el objetivo que persigue el joven Benet, del que

²³ Estas palabras aparecen como el eco de una réplica del Capitán en *Dionisio Ridruejo*: "Capitán.- Y mi problema y el de muchos de nuestros compatriotas es que no queremos vivir por más tiempo con el reloj parado" (*Dionisio*, p. 39).

pensamos en un primer tiempo que ha venido a San Miguel para realizar sus prácticas de fin de carrera, pero que en realidad está en la isla para investigar sobre lo que pasó en el centro durante la Guerra Civil. Se encuentra con enfermos que no tienen ningún vínculo con el exterior y creen que la guerra sigue fuera (lo cual hace eco al grito del Coronel en *Dionisio Ridruejo*: "No, la guerra no ha terminado", *Dionisio*, p. 63). De la misma manera que en la obra de Amestoy, el personaje llamado Máximo Cal —nombre detrás del cual se esconde Blas Ferrater, el poeta republicano al que busca precisamente Benet— exhorta a los demás a que le sigan en la batalla: "Cal.— (A los internos). ¡Vamos a llegar a tiempo de impedir que la isla caiga en las garras del fascismo! ¡Vamos a sostener el frente! ¡Vamos a empujar a los milicianos con nuestro canto de libertad!" (*El jardín*, p. 108). Estos personajes viven fuera del tiempo, en una ilusión colectiva a la que se adhieren todos de forma voluntaria, como lo explica Garay, el director del centro: "Garay.— Ninguna medicina cura si el enfermo quiere persistir en la enfermedad" (*El jardín*, p. 110).

Para Garay, que organizó intencionalmente esta situación, decir a estos hombres la verdad, confrontarlos a la realidad de la derrota, generaría un dolor insoportable para ellos, como lo muestra el ejemplo del Hombre Estatua, el único que quiso salir de San Miguel y es consciente del paso del tiempo, pero que está condenado a enseñar su cicatriz en una inmovilidad y un silencio inquietantes, que son el signo de su imposibilidad a aceptar la realidad.

En las dos obras, el pasado sigue viviendo en el presente y por eso constituye uno de los objetos de la ficción, aunque el tratamiento de la materia histórica es distinto en los dos casos. En *Dionisio Ridruejo*, los personajes dan numerosos y precisos detalles sobre los hechos pasados, como lo muestran los momentos en los que el Coronel cuenta sus experiencias en el frente ruso cuando luchaba en la División Azul. Las descripciones, que obedecen al principio de la hipotiposis, tienen como objetivo conmover al espectador, provocar su identificación con lo narrado en un proceso de tipo catártico —se trata aquí de suscitar la piedad o el terror, para retomar los conceptos definidos por Aristóteles. Así, cuando evoca por primera vez este contexto, recrea el ambiente en el que se desarrollaron los hechos:

Coronel.— Era de noche. Allí siempre es de noche. Después de un bombardeo intenso, inexorable, cruel, entramos en la aldea, como perros hambrientos de sangre y de vida. Temblando, con la muerte en la

nuca y el instinto en el gatillo. ¡Cuando vi a una mujer, corriendo como una rata de un lado para otro! (Dionisio, p. 41).

Las imágenes de fuerte impacto visual, el tono entre solemne e íntimo, así como la exclamación refuerzan el proceso de identificación de lector-spectador con este personaje que suscita la compasión.

En Juan Mayorga, en cambio, el proceso es distinto. En su objetivo de descubrir la verdad, el dramaturgo implica al lector-spectador en una investigación —la que lleva Benet, el protagonista—, obligándole a una construcción o reconstrucción del sentido que despierta su sentido crítico. Manuel Aznar Soler ha hablado, para esta obra, de una “estrategia dramatúrgica del enigma para estimular la participación activa del espectador [...], una forma de crear un público activo, es decir, crítico, ante una realidad que, lejos de maniqueísmos reduccionistas, quiere ser revelada en toda su complejidad”²⁴.

En *El jardín quemado*, el pasado no se evoca ni desde un punto de vista documental, ni desde un objetivo de identificación. La distanciación es, al contrario, lo que predomina en la relación que se establece entre los personajes y el lector-spectador, gracias al recurso del enigma, de la investigación en torno a la Nave de los Poetas y a Blas Ferrater. Al contrario de Amestoy, que utiliza datos históricos concretos e identificables, Juan Mayorga privilegia la dimensión simbólica, haciendo desaparecer los vínculos con la realidad —así, el empleo de nombres genéricos y de mayúsculas, como en el caso de la “Nave de los Poetas”, es un proceso que los dramaturgos simbolistas habían generalizado (pensemos por ejemplo en Mauricio Maeterlinck) y que permite situar los acontecimientos fuera de una realidad identificable. Además, la identidad del poeta republicano, Blas Ferrater, que constituye el objeto de las pesquisas de Benet, resulta misteriosa para el lector-spectador y hasta para el crítico. Para Ignacio Amestoy, que comentó la obra de Mayorga en un artículo titulado «¿Cuándo se volvieron locos? *El jardín quemado* de Juan Mayorga»²⁵, el nombre del poeta recuerda al filósofo barcelonés José Ferrater Mora (1912-1991), que se exilió en 1939 huyendo del régimen franquista, así como al poeta catalán Gabriel Ferrater que vivió un exilio interior y se suicidó en 1972. Pero estos nombres no son sino evoca-

²⁴ Aznar Soler, Manuel: «Teatro, política y memoria en ‘El jardín quemado’, de Juan Mayorga», ALEC, XXXI, 2 (2006), pp. 79-118.

²⁵ Amestoy, Ignacio: «¿Cuándo se volvieron locos?», *Las puertas del drama*, 18 (primavera de 2004), p. 37.

ciones, en la medida en que Juan Mayorga busca precisamente una indeterminación que es la condición de su objetivo fundamental: desvelar la verdad, haciendo universales los personajes y los hechos que pone en escena. La figura de Blas Ferrater, un famoso poeta republicano al que se supone que fusilaron los franquistas de forma sumaria y cuyos versos siguen aprendiendo los niños en la escuela trae inmediatamente a la mente el nombre de Federico García Lorca, otro referente posible para este personaje misterioso.

Los dos autores comparten, pues, un objetivo común, pero eligen estrategias distintas para alcanzarlo, unas estrategias que generan dos escrituras dramáticas singulares, caracterizándose la de Mayorga por una economía de medios que puede resultar desconcertante en un primer tiempo, pero que no quita su fuerza original al lenguaje dramático, el cual cobra en determinados momentos de la obra el poder del lenguaje poético²⁶.

A pesar de las diferencias que caracterizan estas dos escrituras dramáticas, especialmente en relación con el tratamiento de la materia histórica, se pueden establecer similitudes en el proceso dramático. En ambos casos, se trata de mostrar la trayectoria de un individuo famoso perteneciente a uno de los dos bandos (Dionisio Ridruejo en un caso, Blas Ferrater en el otro), y de adentrarse, de esta forma, en los mecanismos individuales y colectivos que conducen a determinados tipos de acciones y de discursos. Así es como se destruyen progresivamente los mitos que rodean cada uno de los bandos, y en definitiva, el de las dos Españas²⁷. En la obra de Amestoy, esta intención es expuesta en el epígrafe de la obra, una citación del crítico y político Salvador de Madariaga —que también vivió el exilio—, cuya dimensión programática sella el pacto de lectura entre el autor y el lector: “No es posible entender la trayectoria íntima de hombres rectos como Ridruejo si no se dilucida —al menos en lo fundamental— lo que de verdad es el Ejército” (*Dionisio*,

²⁶ Mayorga explica cómo la escritura poética influenció su escritura dramática: “Escribir poesía fue algo muy importante para mí durante algún tiempo y probablemente no escribiría el teatro que escribo hoy si no hubiese tenido esa base, esa educación, ese amor por las palabras, esa fe en el poder del lenguaje”: Fernández, José Ramón: «Conversación con Juan Mayorga», *Primer acto*, III, 280 (1999), p. 54.

²⁷ En este sentido, la escritura dramática de Ignacio Amestoy y Juan Mayorga se aleja de una tendencia que apunta Francisco Ruiz Ramón en el teatro español contemporáneo: “[...] algunos de los mejores dramas históricos españoles, son, en su raíz ideológica, portadores de una visión dolorida, preñada de contradicciones, de uno de los grandes mitos de la historiografía española moderna y contemporánea: el mito de las dos Españas”: Ruiz Ramón (2005), *op. cit.*, p. 174.

p. 31). Y es la tarea que se propone Ignacio Amestoy en *Dionisio Ridruejo*: en esta tragedia, el autor desmonta los mecanismos del Ejército, mostrando, por una parte, el ideal de la Revolución Nacional Sindicalista así como la retórica falangista que la acompañaba y la diabolización del enemigo rojo que la sostenía, y por otra parte, las relaciones de poder y sumisión imperantes entre los individuos que componían este bando, presentado por el Coronel como un “bloque en que no hay quebradura” (*Dionisio*, p. 73) —en este caso preciso, el personaje se refiere explícitamente al “Caudillo” y a la “Falange”.

En la obra, el máximo representante de este sistema es el General, que funciona como un doble del propio dictador. Desde su primera aparición en escena, este personaje recuerda dos de los principios fundamentales del Ejército, el deber de obedecer y la disciplina militar, [“(Entra en escena el General Castillo, sobre una silla de ruedas que empuja el Comandante Castro.) General.— ¡Obedezca, comandante! Usted, obedezca siempre. Sin pensar nada más. [...] La disciplina es el mayor bien que tiene un soldado” (*Dionisio*, p. 45)] y justifica su discurso refiriéndose a modelos sacados del pasado, como Esparta o Atenas. Además, en esta reconstitución de lo que fueron el funcionamiento y la ideología del bando nacionalista, el dramaturgo no deja de lado la Patria, principio supremo al que se someten y, sobre todo, defienden los militares, ni la religión católica, omnipresente en la obra a través de la letra de la *Misa de Angelis* que cantan los militares, o también de la escena en la que el Coronel, ya identificado con Dionisio Ridruejo, se confiesa ante el General.

En sus momentos de locura, el Coronel se adhiere a este sistema y contribuye a enaltecer el espíritu dominante en la Falange y en el Ejército, especialmente en el largo discurso que pronuncia en la segunda parte de la obra, en el cual retoma la retórica propia del fascismo y concluye con un grito (Coronel.— “¡Por la Revolución Nacional Sindicalista! ¡Viva Franco! ¡Arriba España!”), que le vale la aprobación entusiasta del General.

Sin embargo, en este bloque aparentemente unido, una voz discordante —la voz de la subversión, la “quebradura”— se hace oír desde el principio de la obra: la del Capitán, hijo de un general famoso, que multiplica las críticas, cada vez más violentas, hacia el Ejército y acusa directamente a los militares presentes en escena: “Capitán.— Durante cuarenta años han estado donde él les ha querido poner. Han sido fichas de dominó en sus pequeñas manos. ¡Cuarenta años! Toda una vida. Toda su vida siendo unas marionetas” (*Dionisio*, p. 39). Poco a poco, el Coronel le irá siguiendo el paso, acabando por declarar su insurrección ante el General: “Coronel.— Cumplio con mi conciencia

presentando ante Vuecencia mi absoluta insolidaridad. Esta no es la Falange que quisimos y no puedo exponerme a que Vuecencia me tenga por un incondicional. No lo soy" (*Dionisio*, p. 85). Esta progresiva toma de conciencia del Coronel desembocará en su suicidio al final de la obra.

En *El jardín quemado*, la manera de presentar al bando republicano es más sobria que en *Dionisio Ridruejo*. En la obra de Amestoy, lo que caracteriza las declaraciones y los actos de los personajes en escena es la grandilocuencia y la teatralidad mientras que, en la de Mayorga, los momentos en los que lo épico entra en escena son más escasos y menos espectaculares. Sin embargo, en dos escenas, el poeta Blas Ferrater, símbolo del poeta comprometido con la causa republicana, se deja llevar por sus impulsos revolucionarios. La primera transcurre recién descubierta la verdadera identidad del personaje, que se escondía bajo el nombre de Máximo Cal. Mientras cree que la guerra sigue fuera de San Miguel y que Benet es un "fotógrafo americano" (*El jardín*, p. 102) —alude de manera implícita a la figura de Robert Capa—, Ferrater exclama: "Cal.— Nada más atracar, marcharemos a vanguardia, empujaremos con nuestras canciones a los milicianos, levantaremos una trinchera de versos para defender a la República. Y cuando la guerra acabe, de entre las ruinas, crecerá el país de la poesía" (*El jardín*, p. 102). La segunda concluye el quinto fragmento de la obra, el último antes del «Epílogo». En esta última réplica de Ferrater, destaca el ideal de la revolución proletaria y la lucha contra el fascismo: "Cal.— Proletarios y campesinos, poetas, todos unidos, ¡a las barricadas! ¡No pasarán! ¡Es el destino de la humanidad la que está en juego!" (*El jardín*, p. 113), confirmándose así el fracaso de Benet en su intento de sacar a estos hombres del pasado y de reintroducirlos en la realidad presente.

No obstante, en este bloque, como en el representado en *Dionisio Ridruejo*, también se ha introducido una quebradura. En efecto, estas palabras del ilustre poeta quedan puestas en tela de juicio por la verdad que acaba de descubrir Benet, a la que él mismo no quiere creer: Blas Ferrater fue quien designó a los doce hombres que fueron fusilados por los franquistas al poco de terminar la guerra, para salvarse a sí mismo y a los once republicanos que le acompañaban en la nave. Las palabras, teñidas de cinismo, que pronuncia ante la fosa donde se han descubierto los restos de las víctimas, confirman los hechos históricos y desacreditan su declaración final: "Cal.— No es mi mano la que os elige, es la historia la que os ha señalado. Es la historia quien decide qué debe vivir y qué debe morir. ¿Qué vale una docena de hombres frente a la humanidad?" (*El jardín*, p. 113).

En las dos obras, pues, se cuestionan los discursos políticos e ideológicos, trátese de su contenido o de su retórica, y se interrogan las palabras para dejar entrever los mecanismos individuales que se esconden detrás de los mitos. En esta desmitificación, lo teatral y la locura aparecen como dos herramientas fundamentales para dar a ver la “historia real”, si retomamos las palabras de Ignacio Amestoy, o la “verdad”, si utilizamos las de Juan Mayorga.

El personaje central de *Dionisio Ridruejo*, el Coronel Arenas, llega en varias ocasiones a identificarse con el personaje epónimo de la obra, famoso por haber pasado de ser uno de los más fervorosos defensores de Franco a uno de sus más activos opositores²⁸. La trayectoria individual del Coronel, así como los mecanismos que rigen su relación con el General, son dos elementos que estructuran la obra y participan a la construcción del sentido. El personaje oscila entre dos posturas totalmente distintas, que le llevan a una forma de esquizofrenia: de la sumisión absoluta al mando, y especialmente al General, a una rebelión que le conduce al final trágico que ya se ha comentado. En este vaivén permanente y cada vez más violento entre dos formas de ser diametralmente opuestas, la locura, que implica una forma de alienación, juega un papel central. Así pues, en los momentos en que el personaje domina plenamente sus facultades mentales y tiene acceso al recuerdo de los hechos traumáticos que vivió durante la guerra, toma conciencia de la realidad pasada y de los fallos del sistema que él mismo contribuyó a establecer. Cuando el Capitán, al principio de la segunda parte de la tragedia, le interroga acerca de la razón de su última tentativa de suicidio, le confiesa: “Coronel.— Porque ya me siento cómplice de demasiadas locuras” (*Dionisio*, p. 68). Poco después de esta declaración llega la noticia de la muerte de Ridruejo, el espejo en el que se miraba, según sus propias palabras, y el personaje explica su propio proceso individual al volver del frente ruso:

Coronel.— No tuve valor. Fue como el regreso a casa. Pensé que lo de la guerra había sido una deformación, una fantasía. Que lo real era esto. Que aquí era donde había que arrimar el hombro. Que teníamos que seguir el camino que él nos marcara.

Capitán.— ¿Él?

Coronel.— El Generalísimo (*Dionisio*, p. 70).

²⁸ Sobre la vida de Dionisio Ridruejo, se puede leer Machín Romero, Antonio: *Dionisio Ridruejo. Trayectoria humana y poética*, Soria: Diputación provincial de Soria, 1996.

Lo que se percibe en esta explicación del Coronel es la alteración de su capacidad de discernir entre realidad y sueño o fantasía, la pérdida de su sentido crítico y de su entendimiento, lo cual tiene sus orígenes, al igual que en *El jardín quemado*, en la violencia que experimentó durante la contienda. La locura aparece como un mecanismo de defensa contra una realidad insopportable e interviene en el proceso de legitimación del sistema que precisamente le condujo a vivir esos acontecimientos. Cada momento de lucidez del Coronel desemboca en un ataque de locura en el que defiende ciegamente el régimen y proclama su total entrega a la causa que defiende el Ejército.

Por otra parte, la relación que mantienen el General y el Coronel, una relación construida sobre el modelo filial, es otra de las razones que explican la sumisión del personaje a una autoridad que la realidad le condujo a cuestionar. Así lo percibe el General, cuando afirma, después de que el Coronel haya declarado su insumisión: "General.— Mi corazón me dice que te tendría que matar, Edipo, porque si no tú serás el que mates a tu padre. Este padre tuyo que te ama hasta la impotencia. Vete del mundo, Dionisio" (*Dionisio*, p. 85). Esta presencia de la figura paterna impregna toda la obra, desde la evocación del padre del Capitán, en la primera escena, hasta la comparación de Franco con la figura del padre: "Coronel.— El Generalísimo. Él había tomado la representación del pueblo. Él era el pueblo. Nosotros éramos parte de él. Tal vez sus hijos. Sus hijos, que ahora, si éramos respetuosos con la herencia que él nos tenía preparada, podríamos usufructuarla. Él era nuestro padre. Nuestro odiado padre" (*Dionisio*, p. 70).

El artificio teatral, y especialmente la utilización de recursos propios de lo grotesco, permite desmitificar esta figura: se ha evocado ya la conclusión de la primera parte de la obra, en la cual el General pone término a lo que aparece *a posteriori* como una representación teatral recordando que es la hora de la merienda. En la última escena de la obra, este mecanismo se repite, llegándose a un paroxismo en lo absurdo. La salida a escena de la enfermera, que representa a la institución médica, es decir una instancia superior y, por metonimia, el régimen vigente, ancla los últimos momentos de la obra en una perspectiva esperpética: "(*Entra con un enorme y escotado camisón, dejando ver generosamente sus pechos enormes. En la cabeza, una gran pamelita. Viene montada en su gran triciclo blanco de ruedas enormes y desde el lado opuesto llama al Capitán, yendo a continuación hacia él*)" (*Dionisio*, p. 86). La monstruosidad del personaje, al que han llamado para tranquilizar al Coronel y que lleva "un paquete del Alto Estado Mayor" (*Dionisio*, p. 86), termina de desacreditarlo.

ditar por completo a la institución militar. El baile que hace con los distintos personajes convierte esta escena final en una fiesta sordida, durante la cual caen todas las máscaras, y cuyo colofón es el descubrimiento del contenido del paquete que lleva para el Capitán y de la caja que ofrece al General. Mientras que el primero contiene “*unos testículos enormes y negros y una verga roja descomunal, ambos de trapo, que se sujetan a la cintura por medio de un cinturón*” (Dionisio, p. 86), símbolos de un poder que los demócratas están a punto de recuperar, la segunda esconde una corona, que el General utiliza en una pantomima que anuncia la próxima caída del régimen militar. En este contexto delirante, el Coronel, identificado con Dionisio, empieza un alegato a favor de la democracia: “Coronel.— Contra las ilusiones del sistema vigente y contra las ilusiones de los partidarios de la revolución, estoy por la Democracia” (Dionisio, p. 88).

Al igual que en *La hija del capitán* de Valle-Inclán, lo grotesco sirve aquí para desenmascarar la realidad y sacar a la luz las contradicciones y las aberraciones de una institución militar a punto de perder el poder. Los recursos teatrales dejan a los personajes la posibilidad de encontrar una forma de autenticidad —trágica en el caso del Coronel, más esperanzadora para el todavía joven Capitán— y al lector-spectador de tomar conciencia del mal que conlleva el abandono de su facultad de entendimiento y la sumisión ciega a una instancia suprema.

En *El jardín quemado*, el artificio teatral y la ritualidad también son recursos que permiten desvelar la verdad, pero sin tomar el camino del esperpento elegido por Amestoy. En este caso, el proceso que conduce a la desmitificación pasa por el juego y la mentira, sobre todo a través del lenguaje. El joven Benet, que llega a la isla para reconstruir lo que pasó en San Miguel durante la guerra, se enfrenta con la locura de unos personajes que viven encerrados en su fantasía personal y en la ilusión colectiva de que el tiempo no ha pasado, por lo cual “parecen infinitamente felices” (*El jardín*, p. 58). El método utilizado por el personaje, en un primer momento, es el de la investigación científica, ya sea a través del análisis del funcionamiento del centro psiquiátrico y una lógica de deducción que le permite entender ciertos elementos, sea a través de la búsqueda documental en el archivo del centro. Uno de los accesorios que acompañan al personaje de Benet durante toda la obra son las fichas de los enfermos, a las que se refiere cuando tiene que tratar con ellos. Así, la acotación inicial del tercer fragmento indica “(*Hombres con bata blanca excavan en el punto que señaló Benet. Éste, ¿cuánto tiempo lleva inmóvil e indeciso? Hasta que reconoce a un interno que atraviesa el jardín. Entonces, busca apresura-*

damente entre sus fichas)" (El jardín, p. 71). Asimismo, el personaje pretende sonsacar a los internos informaciones sobre Blas Ferrater explicándoles que está escribiendo una biografía sobre el poeta. Pero rápidamente Benet se da cuenta de que el método elegido tiene sus límites ("Benet.— Todo en el archivo es mentira, hasta los nombres": *El jardín*, p. 66) y adopta otro punto de vista, el de los enfermos y de su locura ("Benet.— Sabré llegar al centro de sus mentes": *El jardín*, p. 69). Entrando en el mundo imaginario, fantasmagórico de estos hombres que se volvieron locos en un determinado momento es como, paradójicamente, encontrará la verdad sobre los hechos pasados. Utiliza entonces deliberadamente la mentira para conseguir su fin, invirtiendo el proceso que había establecido desde su llegada a la isla.

El primer ejemplo de este método es la conversación que mantiene con Don Oswaldo, un hombre que piensa ser un vendedor de perros y vive rodeado de sus animales imaginarios, a los que atribuye nombres. Al principio, Benet se muestra hostil a las propuestas del personaje que quiere venderle un perro. Pero poco a poco, entra en el juego y le hace creer a Don Oswaldo que le han denunciado porque sus perros amenazan la salud pública y que el hombre que lo incriminó fue Blas Ferrater. De esta manera espera sacar información sobre el personaje.

Sin embargo, este primer intento fracasa, y será el segundo, con la utilización del juego —el ajedrez—, es decir, una forma de ritualidad, el que permitirá al joven doctor arrojar luz sobre el pasado. Durante la partida de ajedrez, cuyo tablero se traza sobre la ceniza del jardín en el que fueron fusilados los doce hombres, Benet consigue desestabilizar al personaje de Pepe, un campeón en esta disciplina, haciéndole creer que el que le enseñó a jugar, y sobre todo, que le indicó su punto débil, fue Blas Ferrater. Esta vez, el interno reacciona y le conduce, por su reacción impulsiva, al poeta, que sigue vivo y forma parte de los internos de San Miguel. La ritualidad del juego, —el cual termina sobre el "sacrificio de la dama"—, inscrita en un espacio escénico que funciona como elemento significante y vertebrador dentro del modelo dramatúrgico, es la que hace caer la máscara detrás de la cual se escondía el poeta. Este sacrificio metafórico es el que conduce al desenlace de la obra y permite descubrir el sacrificio real de los doce hombres que fueron asesinados y hace eco a los versos que cita Blas Ferrater: "Cal.— Para que el ángel despierte/ mil madres darán sus hijos/ al sueño rojo del alba..." (*El jardín*, p. 104).

De la misma manera que Ignacio Amestoy desmitifica la institución y el poder militar en *Dionisio Ridruejo*, Juan Mayorga deconstruye el mito de un bando republicano considerado úni-

icamente desde una óptica victimista. Si su propósito es dar voz a los vencidos y “hacer justicia” (*El jardín*, p. 69) respecto a los crímenes que conoció el país en el siglo XX, no lo hace desde un punto de vista maniqueo, ni contribuye a alimentar el mito de las dos Españas, sino que abre una brecha, que es, como en el caso de Ignacio Amestoy, el de la conciencia individual y de la conciencia histórica.

En las dos obras se da a ver un proceso de individualización que aparece como la clave para salir del continuo enfrentamiento entre los dos bandos. En *Dionisio Ridruejo*, este proceso concierne los dos personajes que hacen oír una voz discordante respecto al discurso dominante: el Capitán y el Coronel. En el caso del Capitán, esto se observa en su forma de vestir. Mientras que en la primera escena de la obra el Coronel recuerda el uniforme de almirante que llevaba el Capitán el día de su primera comunión, en la segunda parte de la tragedia, éste aparece vestido de una forma que contrasta con el ambiente militar: “*El Capitán aparece por la puerta del gimnasio. Está vestido con una camisa sin mangas y un pantalón muy veraniego. Trae en la mano una bolsa de deportes*” (*Dionisio*, p. 65). Inversamente, en el diálogo que abre esta segunda parte, este mismo personaje hace notar al Coronel su diferencia respecto a los demás miembros de la institución militar: “Capitán.– ¿Sabe que es diferente? Coronel.– ¿Diferente? Capitán.– Distinto de todos ellos. Coronel.– No hay dos militares iguales (*Dionisio*, p. 65)”. Una diferencia de la que es consciente (“Coronel.– Siempre se está solo”: *Dionisio*, p. 68) y que llevará hasta sus últimas consecuencias al final de la obra, al declarar su insumisión al General y, más ampliamente, al sistema vigente e invitando a cada uno a hacer escuchar su propia voz: “Coronel.– Levantemos nuestra voz, españoles” (*Dionisio*, p. 86). La afirmación de una voz individual en un grupo coherente y unido por una forma de fanatismo es precisamente lo que, según él, caracteriza al personaje de Ridruejo y suscita su admiración por él: “Coronel.– No sólo era un demócrata. Fue uno de los pocos que sabiendo que lo que estábamos haciendo era una locura se atrevió a decirlo” (*Dionisio*, p. 70). Frente a la retórica y a los grandes discursos, el lenguaje individual aparece como el instrumento más eficaz de una afirmación frente al grupo.

En *El jardín quemado*, el proceso de individualización se aplica al personaje que abre y cierra la obra, el Hombre Estatua, e indirectamente también a Blas Ferrater. Al final de la obra, nos enteramos de que la cicatriz que lleva el Hombre resulta de una herida que le hizo el poeta, que se había enamorado de él, y sentía celos: “Garay.– ¿Comprende que Blas Ferrater se enamoró

rase de él y no quisiese compartirlo con nadie? [...] Pepe.- Por celos, le ha cortado la mejilla con un alfil" (*El jardín*, p. 111). En esta historia de amor entre los dos personajes, y sobre todo en la imposibilidad para Blas Ferrater de aceptar la libertad del otro y de dominar sus pulsiones, radica la explicación de esta herida, que es a la vez individual y colectiva. La voluntad de poseer al otro, de dominarlo, y la violencia que genera este deseo, es la clave de la obra y también de una interpretación de los hechos históricos. Citaré aquí unas palabras del propio Mayorga, quien explica:

Yo creo que el mal es la violencia, y la violencia está acechando permanentemente, por supuesto en la relación de un hombre con el Estado, pero también en la relación de un hombre con un amigo suyo, o de un hombre con su padre, o de un hombre o una mujer con su pareja... En todo momento la violencia está acechando, la violencia está a punto de echarlo todo a perder [...]”²⁹.

Frente a la violencia, que puede ser tanto doméstica como política, individual como colectiva, la única opción válida es una postura crítica, como lo explica el dramaturgo en otro texto que citamos, en el que analiza las formas contemporáneas de la barbarie y redefine la responsabilidad del creador: “Si es capaz de contener su infantil propensión al egoísmo, el productor de cultura puede contribuir muy activamente a la formación de una comunidad cuyo eje sea el diálogo crítico. Puede ayudar a hacer democracia. Puede ayudar a romper la alienación de unos seres humanos respecto a otros [...]”³⁰.

Y esta actitud crítica, la suscita en el lector-spectador al final de la obra, en las preguntas que hace al Hombre Estatua y a las cuales sólo contesta el silencio: “Benet.- ¿Fue su sonrisa lo que les volvió locos? (Pausa) ¿Sonreirá siempre? (*El Hombre Estatua no se mueve*)” (*El jardín*, p. 116). La sonrisa aquí remite a la cicatriz del personaje, símbolo de la violencia que sufrió y de su dificultad para superarla. Las dos preguntas finales interro- gan al lector-spectador, enfrentándole con las heridas del pasa- do pero sobre todo, con las heridas por venir, de las cuales cada uno es responsable.

Terminado el análisis comparado de las dos obras, se pue- den destacar varios rasgos definitorios de la escritura dramática de Ignacio Amestoy y Juan Mayorga. Los dos persiguen un ob- jetivo común, definido primero por Amestoy en la línea de José

²⁹ Fernández (1999), *op. cit.*, p. 58.

³⁰ Mayorga (1999), *op. cit.*, p. 62.

Sanchis Sinisterra, profundizado luego por Mayorga, que consiste en desmitificar la historia utilizando los recursos propios del arte teatral. En ambos casos, la ritualidad, el lenguaje y las potencialidades del espacio escénico son los instrumentos que se ponen al servicio de una voluntad de desenmascarar la realidad, sacando a la luz trayectorias individuales en medio de un contexto por lo menos agitado, como lo es la historia española del siglo XX. El punto común entre los dos autores podría tomar el nombre de *estética o dramaturgia de la quebradura*, en la medida en que ambas tratan de desmontar los mitos sobre los cuales se ha construido la memoria colectiva, para adentrarse en los mecanismos que rigen las relaciones complejas entre lo individual y lo colectivo y, más allá, entre el Uno y el Otro.

Mientras que Ignacio Amestoy recurre a un método documental asociado a una estética esperpéntica, Juan Mayorga elige la vía de la interrogación, a través de la investigación y de la construcción del sentido por parte del lector-espectador. En los dos casos, los mecanismos de identificación-distanciación llevan a una toma de conciencia individual, que abre nuevas vías para las generaciones presentes y conduce a cada uno a mirarse a sí mismo y asumir su parte de responsabilidad en el devenir histórico de su comunidad —entendido este último término en sentido amplio. Frente al mito cainista y a una concepción fatalista y determinista de la historia, los dos autores privilegian el espíritu crítico y la posibilidad, para cada individuo, de decir *no*, de emanciparse y de escapar de las relaciones de dominación a través del control de sus instintos más primarios³¹. En esta empresa, la puesta en tela de juicio del lenguaje y de su adecuación con la realidad aparece como un elemento esencial y en ello radica la tarea más fundamental del escritor, su responsabilidad en el seno de la sociedad y también su sueño, quizá imposible: recrear el lenguaje de Adán,

un lenguaje que da a las cosas el nombre que las cosas le proponen, en la medida en que somos capaces de acercarnos a eso como horizonte, como algo imposible de alcanzar, porque una y otra vez nos estamos autoengaño y engañando a los demás y utilizando nuestras propias palabras para seducir, para amenazar, para ejercer la violencia, para ejercer el dominio de nuestro yo sobre los otros, etc.; en la medida en

³¹ No se ha tratado el tema de la sexualidad en las dos obras, pero aparece también como una clave de interpretación, especialmente en la obra de Amestoy, en la que el Coronel rechaza varias veces las propuestas de la enfermera.

que somos capaces de librarnos de eso, nos acercamos a un lenguaje que dice la verdad de las cosas³².

Una verdad que puede resultar incómoda y con la que resulta difícil enfrentarse, ya sea a nivel individual como colectivo. A este respecto, quizás haya todavía mucho camino por recorrer, como lo muestra el hecho de que, hasta la fecha, ninguna de las dos obras haya sido objeto de un montaje escénico³³. A pesar de que el tema de la memoria está muy presente en las diferentes producciones culturales en España hoy en día —se puede pensar por ejemplo en las obras cinematográficas que, en la brecha abierta por *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, también utilizan la ficción, y especialmente lo fantástico, para enseñar y proponer una interpretación de la realidad histórica³⁴— todavía no ha llegado hasta los escenarios esta *quebradura* que, más que cualquier otra forma de arte, puede crear el teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- Amestoy Egiguren, Ignacio: *Dionisio Ridruejo. Una pasión española*. Madrid: Akal, 1983.
- *Dionisio Ridruejo. Una pasión española*, Madrid: Fundamentos, col. «Espiral», 1994.
- «La literatura dramática española en la encrucijada de lo posmodernidad», *Ínsula*, 601-602 (enero-febrero de 1997), pp. 3-5.
- «De la 'historia oficial' a la 'historia real'», *Primer acto*, III, 280 (1999), pp. 15-18.
- «Una entrevista particular», Olivar, César (ed.): *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: España Nuevo Milenio, 2002, pp. 241-243.
- «¿Cuándo se volvieron locos? *El jardín quemado* de Juan Mayorga», *Las puertas del drama*, 18 (primavera de 2004), pp. 37-38.
- Aznar Soler, Manuel: «Teatro, política y memoria en 'El jardín quemado', de Juan Mayorga», *ALEC*, XXXI, 2 (2006), pp. 79-118.

³² Fernández (1999), *op. cit.*, p. 55.

³³ Manuel Aznar Soler, en la segunda nota de su artículo ya citado, explica las circunstancias políticas que rodearon la suspensión por parte del Centro Dramático Nacional del estreno de *El jardín quemado* en 1996 y cita las dos lecturas dramatizadas a las que ha dado lugar la obra: Aznar Soler (2006), *op. cit.*, p. 113.

³⁴ Como por ejemplo *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro o, muy recientemente, *Pa Negre* de Agustí Villaronga, ganadora de varios premios.

- Banu, Georges: «Derrota y victoria», *Primer acto*, II, 248 (1993), pp. 6-8.
- Fernández, José Ramón: «Conversación con Juan Mayorga», *Primer acto*, III, 280 (1999), pp. 54-57.
- Floeck, Wilfried: «Escritura dramática y posmodernidad. El teatro actual, entre neorrealismo y vanguardia», *Ínsula*, 601-602 (enero-febrero de 1997), pp. 12-14.
- Fukuyama, Francis: *La Fin de l'histoire et le premier homme*. Paris: Flammarion, col. «Champs», 1992.
- Lescot, David: *Dramaturgies de la guerre*, Belfort: Circé, col. «Penser le théâtre», 2001.
- Mayorga, Juan: «Teatro y ‘shock’», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 1 (1996), pp. 43-44.
- «Cultura global y barbarie global», *Primer acto*, III, 289 (1999), pp. 60-63.
- «El dramaturgo como historiador», *Primer acto*, III, 280 (1999), pp. 8-10.
- *El jardín quemado*. Murcia: Servicio de publicaciones. Universidad de Murcia, 2001.
- «Cultura global y barbarie global», *El teatro de papel*, 1 (2005), pp. 161-168.
- «Teatro y verdad», *El teatro de papel*, 1 (2005), pp. 157-160.
- «La representación teatral del Holocausto», *Raíces. Revista judía de cultura*, XXI, 73 (invierno 2007-2008), pp. 27-30.
- Monleón, José: «*Himmelweg*, de Juan Mayorga. La construcción de la memoria», *Primer acto*, 305 (2004), pp. 25-27.
- Pérez-Rasilla, Eduardo: «Mito, ritualidad y compromiso en el teatro de Ignacio Amestoy: paradigma y singularidad en la generación del 82», *Estreno*, XXIX, 2 (otoño de 2003), pp. 54-59.
- Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2005 [13^a ed.]
- Vinyes, Ricard: *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid: Temas de hoy, 2009 [1^a ed. 2002].
- Vilches de Frutos, María Francisca: «Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea», en: Romaña Castillo, José / Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor, 1999, pp. 73-92.

