

PARA DESARMAR EL OLVIDO: EL TEATRO DE JUAN MAYORGA

PARA DESARMAR O ESQUECIMENTO: O TEATRO DE JUAN MAYORGA

Daniel López Ruiz¹

RESUMEN: Este trabajo, tras una breve introducción al teatro de la memoria actual, a sus autores, textos y espacios, se detiene en su objeto de estudio: el teatro cuya misión es hacer memoria y, en concreto, en el teatro de Juan Mayorga (Madrid, 1965). El dramaturgo madrileño, con influencias de Walter Benjamin, cumple con este objetivo. Su obra, con una gran responsabilidad social, mira al pasado para tratar de comprender el presente. Así, este trabajo explora esa mirada y, concretamente, analiza dos de sus textos: *Siete hombres buenos* (1989), en el que se muestra la nostalgia de una república ideal perdida, y *El jardín quemado* (1996), en el que el protagonista intenta encontrar la verdad sobre lo ocurrido en el espacio de la obra durante la guerra.

Palabras clave: Juan Mayorga; teatro; compromiso; responsabilidad; memoria histórica.

RESUMO: Este trabalho, após uma breve introdução ao teatro atual da memória, seus autores, textos e espaços, enfoca seu objeto de estudo: o teatro cuja missão é fazer memória e, especificamente, no teatro de Juan Mayorga (Madrid, 1965). O dramaturgo de Madrid, com influências de Walter Benjamin, cumpre esse objetivo. Seu trabalho, com grande responsabilidade social, olha para o passado para tentar entender o presente. Assim, este trabalho explora essa visão e, especificamente, analisa dois de seus textos: *Siete hombres buenos* (1989), que mostra saudade por uma república ideal perdida, e *El jardín quemado* (1996), no qual o protagonista tenta descobrir a verdade sobre o que aconteceu no espaço do trabalho durante a guerra.

Palavras-chave: Juan Mayorga; teatro; compromisso; responsabilidade; memória histórica.

1 Introducción

Un intelectual, un poeta, un dramaturgo o un pintor, ¿debe actuar, cumplir un papel, ante una situación sociopolítica que lo exija? ¿Tiene, por el contrario, que permanecer al margen? ¿Ser artista es sinónimo de estar comprometido con las injusticias y las desigualdades de la sociedad que habitamos? ¿El teatro permanece al margen del discurso hegemónico o lo cuestiona y se plantea alternativas? ¿Qué posición política adopta un dramaturgo en el siglo XXI? ¿Es necesaria una literatura de resistencia social y de continuo debate? ¿Es el arte un espacio para recuperar lo perdido y rememorar el pasado? ¿Es ya una utopía, en pleno siglo XXI, continuar la militancia poética enunciada por Bertolt Brecht?

¹ Máster en Estudios Hispánicos Avanzados: Aplicaciones e Investigación por l'Universitat de València-Espanha.

En este sentido tiene especial importancia la obra coordinada por Becerra (2013), cuyo ilustrativo título es *Qué hacemos para construir un discurso disidente y transformador con aquello que hoy sirve para enmascarar la realidad y transmitir ideología: la literatura*. También son interesantes las preguntas al aire que se plantean en la contraportada del número 2 de la revista *Puentes de crítica literaria y cultural*, en mayo de 2014: “¿Qué relaciones guardan la política y la literatura? ¿Cómo puede ejercerse el compromiso político o la responsabilidad social desde la literatura? ¿Es esto deseable? ¿De qué modos y en qué casos se manifiestan hoy en la práctica literaria los vínculos entre literatura y política?”. En este trabajo, a partir de dichos cuestionamientos, hemos decidido indagar en la obra del dramaturgo Juan Mayorga (Madrid, 1965). Para tratar de encontrar respuestas realizaremos un breve recorrido por el teatro actual y, seguidamente, abordaremos de pleno el teatro de la memoria mediante el análisis de *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado*. De tal modo, miraremos al pasado, a la tragedia inmediata del siglo XX, para comprender el presente, y así ubicar un teatro de resistencia propio de un escritor en esta sociedad convulsa.

2 El teatro de la memoria

El tratamiento de la memoria en el teatro comienza con los primeros referentes: ¡Ay, Carmela!, de José Sanchis Sinisterra, escrita en 1986 y estrenada en 1987, así como otras como *El tragaluz* (1967) de Buero Vallejo y algunas de las obras escritas por otros miembros de la generación realista como anticipo del denominado teatro de la memoria.

Fue en esa época, en el Estado español “democrático” de los años 80, cuando la gente comenzó a extrañar una memoria colectiva. Lo único que poseían era una historia oficial manipulada, situación debida, según Sartorius y Alfaya (1999, p. 33) “al legado del autoritarismo franquista, con la usurpación absolutista del pasado, y el legado de la transición con su pacto del olvido colectivo”, es decir, una memoria compartida por ambos bandos, como dice Romera Castillo (2006, p. 552), pero de forma artificiosa, muy diferente de lo que es la colectiva, en la que caben versiones diferentes de un mismo hecho histórico. Para ahondar este tipo de memoria es imprescindible la obra de Maurice Halbwachs (2004).

Sin embargo, el *boom* de la literatura de la memoria² no es solo un fenómeno de la literatura española contemporánea, sino que ese trabajo de rememoración del pasado también se puede extrapolar a la literatura europea de los últimos años. Es, pues, un fenómeno transnacional que también evidencia el auge de las teorías y de los estudios de la memoria, sobre los que no podremos detenernos. Ilustra claramente esta idea la reflexión de que, como diría Assmann “nos definimos por lo que recordamos y olvidamos colectivamente”. De esta forma, parafraseando ahora a Eduardo Galeano (1993, p. 23), diríamos que “el narrador, el que cuenta la memoria colectiva, está todo brotado de personitas”.

Según Manuel Pérez Jiménez (1998, pp. 84-93), el teatro histórico de la transición política se puede dividir en varios grupos: una tendencia restauradora con simpatías franquistas (por ejemplo el teatro histórico en verso de Jaime Salom); un teatro innovador que explota la historia reciente con fines oportunistas; y el teatro histórico de tendencia renovadora, que se divide a su vez en tres subtendencias: la radical, cuyo propósito es denunciar mediante la

² Para una visión crítica de esta literatura recomendamos la obra ensayística de Chirbes (2002 y 2010) quien, en una de sus contribuciones, considera la literatura de la memoria imprescindible para legitimar el presente, aunque existan aspectos negativos para él como el neorrepblicanismo, que ve como moda que degrada la memoria.

historia, sin valerse de maniqueísmos excesivos; la reformadora, que desea desenmascarar la verdad del pasado, como Buero Vallejo (en *Historia de una escalera*, estrenada en 1949 pero cuya temática llega hasta la actualidad), Fernando Fernán Gómez (*Las bicicletas son para el verano*, 1984) y Alonso de Santos (*El álbum familiar*, estrenada en 1982); y la recreación del pasado histórico en el teatro rupturista e irreal, como el de Arrabal. No obstante y como distingue Romera Castillo (2006, p. 185), algunos críticos comparten la idea de que ese modelo histórico de drama, tal como lo entendían Buero Vallejo o Fernán Gómez, no solo se comprendía como medio para explicar el pasado y revisar el discurso oficial de la historia nacional, sino que veía su función primordial en la comprensión del proceso histórico y de la realidad del presente.

Por otra parte, Wilfried Floeck (2006, p. 205) propone y sintetiza las características propias del teatro de la memoria: la plasmación multiperspectivista, la subjetivación de la perspectiva, la despoltización, la estructura abierta, la participación activa del público, la reconstrucción de la identidad colectiva³, así como una experiencia histórica subjetiva, fragmentaria y dinámica. En lo que se refiere a la estética y al tono, dicho teatro se suele valer del escepticismo, la ironía, lo lúdico, la interrogación y la duda. Carece en absoluto de un prisma maniqueo y totalitario de la Historia. Por último, sobresale particularmente por su amplia y aguda reflexión metaficcional del pasado y de su proceso de reconstrucción.

Otra de las características intrínsecas del teatro de la memoria es que se desliga de las prácticas banales que encontramos en el panorama dramático actual, como podría ser el teatro comercial. Se mantiene al margen y por tanto marginal: el teatro que presenta Juan Mayorga, así como los empeñados en recuperar la memoria es la evolución de lo anteriormente llamado “teatro histórico” y que, según Diago y Monleón (2007, p. 9):

se dedicaba a ilustrar sobre un escenario determinadas interpretaciones doctrinarias de los acontecimientos [...]. El verso y la grandilocuencia, la exaltación de las glorias nacionales, la afirmación de un destino colectivo, era la razón última de este teatro, mucho más vinculado al ánimo que al pensamiento⁴.

Por tanto, y en conclusión, el teatro de la memoria es una consecuencia directa y a su vez una superación del histórico que tenía como único fin servir como propaganda de los regímenes sociales impuestos. Se establece ahora una alianza directa entre teatro y memoria que contrasta, según Diago y Monleón (2007, p. 9), con “la naturaleza desmemoriada del teatro histórico tradicional”⁵.

³ Para una reflexión acerca de la identidad colectiva recomendamos el trabajo de Romera Castillo (2006), donde comenta que esta nace de la multitud de las memorias e identidades, y que da a una sociedad la posibilidad de construir su propio futuro y evitar caer en la repetición de su propio pasado.

⁴ Esta observación también la refleja desde el panorama internacional Wilfried Floeck (2004, p. 186-189): el modelo de drama histórico parece haber evolucionado hacia el modelo de un teatro de la memoria que lucha abiertamente contra el olvido de un pasado tabuizado durante mucho tiempo.

⁵ Esta alianza entre teatro y memoria es más necesaria que nunca, porque todavía hoy, 5 de abril de 2016, mientras escribimos esta reflexión, topamos con el siguiente titular en *El periódico de Aragón*: “Encuentran diez cuerpos en una fosa común en el cementerio de Valladolid” y cuando aún nos chirrían en el recuerdo las confesiones en el programa *Salvados*, que se emitió el pasado 3 de abril de 2016 en la cadena de televisión española La Sexta, cuando Rajoy respondiera al periodista Jordi Évole que no tenía “claro que sea cierto” que miles de españoles no sabían dónde están enterrados sus abuelos y que no cree que el Gobierno “pueda hacer nada para arreglarlo”. Se puede consultar la noticia del periódico en línea en http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/espana/encuentran-diez-cuerpos-fosa-comuncementerio-valladolid_1101830.html y la entrevista a Mariano Rajoy en *Salvados* en

Además, todavía los familiares de los desaparecidos y de los fusilados durante la Guerra Civil reciben continuamente insultos directos e indirectos por parte de las autoridades al no darles a las víctimas la importancia que se merecen, como comenta Vinyes (2010, p. 57), apoyándose en actitudes como el vacío ético de la declaración del gobierno español con motivo del cincuenta aniversario de la rebelión militar, en 1986, en la que honraba por igual a los vencedores y a los vencidos, y animaba a no abrir viejas heridas (pese a no estar cerradas para gran parte de republicanos), “en España no hemos tenido políticas públicas de memoria. Lo que ha habido son disposiciones específicas destinadas a reparar colectivos concretos de afectados”⁶.

Las declaraciones del Presidente del Gobierno en aquel entonces, Felipe González, tenían el mismo afán por hacer justicia que las palabras de Mariano Rajoy en la entrevista que citamos a pie de página, igual que el monolito en la zona de la gran fosa común en el Cementeri General de València con inscripciones que rinden homenaje a todos los caídos y, si se quiere, también comparable al monumento en el Valle de los Caídos en la Sierra de Guadarrama: ninguno.

No se puede equiparar la memoria de los republicanos con la de los ilegítimos rebeldes. Al hacerlo se está cometiendo un acto de injusticia, se está haciendo legítimo lo ilegítimo y viceversa. Sobre esta reflexión continúa Vinyes (2010, p. 62) diciendo que “el gobierno del Estado decide que todo es igualmente loable y respetable, ejemplar. Lo era la defensa de la democracia y o era la defensa de la dictadura, ahora denominada sociedad diferente”. Datos y palabras como estas justifican claramente la necesidad de hacer memoria, de detenerse a reflexionar. Cabe mirar el pasado para entender el presente. El teatro, pues, se convierte en una “máquina de la memoria”, siguiendo el título de la obra de Carlson (2009), en un instrumento fundamental para la recuperación.

3 El teatro como espacio de resistencia: «Escribir a favor del mundo o contra el mundo»

El teatro de la resistencia encuentra precedentes en los años 30 del siglo XX, como evidencian las guerrillas de teatro durante la Guerra Civil, promovidas por escritores como María Teresa León, que contribuía con las letras al ánimo y apoyo del bando republicano. En esos mismos años asistíamos a la colectivización de los teatros, que habían sido de grandes empresarios, por parte de sindicatos de izquierdas⁷.

En esa época (y también en la actual) tuvimos constancia de que ninguna literatura es inocente, todas contienen ideología y actúan a favor o en contra de unas u otras inquietudes (de hecho, y paradójicamente, los textos que parecen carecer de mensaje son los más potentes y

http://www.atresplayer.com/television/programas/salvados/temporada-11/capitulo-17-mariano-rajoy-unahora-moncloa_2016040100475.html.

⁶ El descontento por la insatisfacción de la Transición, presente en parte de la población, lo verbaliza Chirbes insistiendo en que “no fue un pacto sino la aplicación de una nueva estrategia en esa guerra de dominio de los menos sobre los más” (2002, p. 109).

⁷ Por otro lado, también es significativo del carácter libertario que siempre ha tenido la literatura y el arte. En 1937, y en plena guerra, mientras se bombardeaba media Península, se celebraba en Valencia, y trasladado directamente desde Madrid, con el Gobierno de la República, el Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas. Esta reunión, con un título que enlaza de primera mano términos como “intelectual” y “antifascista”, nos permite afirmar que las mejores voces literarias y de todo ámbito desaparecieron del país tras la llegada de la dictadura, se disolvieron. Oxidaron entonces la Edad de Plata. Para más información sobre el exilio y la literatura recomendamos el sitio web del Grupo de Estudios del Exilio Literario: <http://gexel.es>.

eficaces ideológicamente). Y eso es algo que resumirá Juan Mayorga (2015, p. 13) al decir que “sólo hay dos modos de escribir [...], a favor del mundo o contra el mundo”.

Por otra parte, Becerra (2013, p. 42) expone que hay que realizar un sobreesfuerzo para ser conscientes y producir un discurso contrahegemónico en el género de la novela, pero también es extrapolable al mundo del teatro: aunque hay obras “de izquierdas” absolutamente ineficaces de las que el espectador sale sintiéndose más inocente, también contamos con otro tipo de espectáculo menos confortante pero más importante, que es aquel del que el espectador sale sintiéndose más responsable (VILAR Y ARTESERO, 2010). Son textos que contrastan con los superventas que encontramos en primera línea del expositor en franquicias librerías como Fnac, no tienen un mensaje que nos haga sentir bien, cómodos, durante su lectura o su escucha, sino suelen presentar un sujeto de enunciación afectado por el trauma social, en *shock* por un trauma político (presión, neoliberalismo, sociedad de rendimiento, discursos religiosos...) y que no nos deja indiferentes. En ese sentido no podemos sino reivindicar la noción de memoria que Walter Benjamin propuso en sus *Tesis sobre la filosofía de la Historia* (1940), también tituladas *Sobre el concepto de Historia*.

Por ello las obras dramáticas que nos interesan como objeto de estudio y que realmente tienen como propósito resistir, no repiten acontecimientos ni narran hechos cotidianos con la Guerra Civil como telón de fondo, sino que pretenden disparar contra los relojes, como diría Benjamin (2008, p. 2015), y establecer una ruptura del *continuum* histórico. Cuando la literatura “vacía” no nos hace llegar el pasado como trágico, no se está problematizando la pérdida de las libertades a causa de una rebelión, sino que se está aprovechando ese conflicto para fines comerciales, sociales o de popularidad, porque la literatura no constituye una experiencia inofensiva. En palabras de Theodor Adorno (2003, p. 407), “la obra de arte comprometida rompe el hechizo de aquella que no quiere nada más que ser ahí, como fetiche, como pasatiempo ocioso de quienes el diluvio que amenaza se lo pasarían de buena gana durmiendo; una actitud apolítica sumamente política”. En este sentido el actor Carlos Olalla (1957) estallaba el 13 de febrero de 2015 en el blog *La placenta del universo*, legitimando el enunciado de que el teatro es un espacio de resistencia, al decir lo siguiente:

Se acabó. Me bajo del escenario. [...] Hace dos años gané el premio de periodismo cultural Paco Rabal con un artículo titulado “El teatro es un acto de resistencia”. En él defendía que hacer e ir al teatro era la mejor manera de luchar contra el linchamiento de la cultura que está cometiendo el gobierno del Partido Popular. [...] Soy consciente de que el IVA no es el mayor de nuestros problemas. Es tan solo uno más. Podrá parecer entonces mi decisión difícilmente entendible. Para mí no lo es. Este gobierno nos ha declarado la guerra y las guerras se ganan batalla a batalla. El IVA es una batalla, una simple batalla, una más... pero nos va la vida en ello. (OLALLA, 2015)

Tanto las palabras del actor como las de los teóricos anteriormente citados coinciden en que las obras dramáticas son un arma poderosa y más aún cuando ningún producto cultural está vacío de intenciones: no en esta sociedad. De esto se nutre Juan Mayorga, y de la idea benjaminiana de que rescatar a los muertos del olvido, mediante el acto de escritura o representación escénica, pero también rememorándolos en nuestro interior, es una forma de hacer justicia con un pasado frustrado, y de contribuir a la esperanza de una experiencia revolucionaria futura.

4 Memoria y compromiso en el teatro de Juan Mayorga

El escritor madrileño afirma pensar precisamente que no hay ningún arte con mayor contenido de ideología que el dramático. En una entrevista a Mariano de Paco (2006, p. 58), le decía que el teatro es la más política de las artes, en la medida en que la obra es construida por un colectivo que convoca a la ciudad, a la “polis”, y finalmente la pone en escena ante una asamblea de espectadores. Según Romera Castillo (2006, p. 505-512), si algo caracteriza este nuevo compromiso con relación al viejo de los años 70 es que es cualquier cosa menos ingenuo. Si bien el compromiso del escritor en España durante la dictadura lo era con la lucha antifranquista, ahora los autores se proponen denunciar situaciones, y además imponen un ejercicio de reflexión sobre el mundo social que les ha tocado vivir.

Para explicar y acercarnos a los motivos de su constante tratamiento de la memoria hay que estudiar inevitablemente a Walter Benjamin, teórico alemán en el que Mayorga es especialista: Benjamin describía un mundo dominado por la técnica en el que el pequeño cuerpo humano no era capaz ni de conciencia ni de memoria. Mayorga, menos pesimista, (en DE PACO, 2006, p. 58), no duda de que, por supuesto, los instrumentos de la mentira son cada vez más poderosos, pero no dejan de abrirse vías por las que circulan la información y las ideas. Pensemos en la proliferación de voces (conciencias) y archivos (memorias) que ha propiciado Internet. La memoria y la conciencia continuarán abriéndose espacios en cada guerra y en cada catástrofe.

Ningún presente puede recuperar un pasado, pero en el empeño de que lo muerto no muera para siempre, de que no se lo lleve definitivamente el olvido, ahí hay una esperanza hacia el pasado, como apuntaba el dramaturgo catalán Josep Maria Benet i Jornet al reflexionar sobre sus obras, (MARCH, 2013, p. 127)⁸. Es esta la idea de Walter Benjamin (como afirma Mayorga (2015, p. 33) y que también seguirán importantes críticos como Terry Eagleton) de que, ya que no se puede recuperar el pasado (a menudo desolador) al menos debe construirse una “memoria de la humanidad” a partir de “una historia no transitada, situada en las quiebras del tiempo, en sus momentos liminares, y encarnada por los olvidados, los perdedores, aquellos, en definitiva, que pueden ofrecer una vivencia distinta a la que se nos ha transmitido”.

De ahí parte el compromiso de su teatro, aunque Mayorga prefiere hablar de responsabilidad –una de cuyas formas es precisamente el compromiso–. Así pues tiene la responsabilidad de tratar, como antes anunciamos, el paro, la inmigración, la memoria histórica, las desigualdades sociales o los problemas de la juventud, siempre desde una perspectiva de reflexión y con intención de mover conciencias. Sin embargo Juan Mayorga no está solo: son varios los autores que siguen ligando compromiso con la sociedad y creación literaria, y responden las preguntas que hemos enunciado en la introducción llegando a hablar también de responsabilidad. En este sentido, Alfons Cervera (VV. AA., 2014, p. 9) comenta que no hay distancia entre literatura y política:

Tengo la sensación de que la opinión mayoritaria será la que defienda la independencia entre la política y la literatura. Y vendrán con aquello que siempre se discute: no hace falta ser de izquierdas ni de derechas para hacer una buena literatura. Siempre me río ante esa afirmación. Por obvia. Por

⁸ Para una reflexión a fondo sobre la memoria en el teatro de Juan Mayorga recomendamos fervientemente la tesis doctoral de Robert March (2014).

inútil. Porque es como marear la perdiz para poder dispararle al pobre bicho con mayor seguridad de no fallar en el disparo.

En la misma línea, Alberto Olmos (VV. AA., 2014, p. 13) opina que la literatura es tan política como pueda serlo la panadería de la esquina o la pequeña fábrica de embutidos de una ciudad de provincias, es decir, todo es inevitablemente político, pero al igual que el panadero o el fabricante de longanizas no piensa que sus productos deban militar en causas ajenas a su propio destino inmediato, el escritor debería primar una cierta profesionalidad frente a la charlatanería confusa de la que se rodea a menudo una obra simplemente mala.

Por otra parte, Marta Sanz (VV. AA., 2014, p. 16) da un paso más al definir la literatura como una de las proyecciones culturales de la ideología dominante. La intervención de la literatura en el espacio público, afirma, es deseable siempre y cuando ello no implique renunciar a practicar la política en otros ámbitos donde la acción ciudadana es urgente, pero procura no utilizar la escritura como una excusa, un lavamanos o una tribuna que le permita mirar a los demás con escepticismo. Es por tanto comprensible que, en nuestros días, el teatro, y en concreto el de Juan Mayorga, esté en la primera línea de la lucha social en el campo cultural.

5 El universo creativo del autor

Juan Mayorga versionó *Hécuba*, del clásico Eurípides, en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida en 2013. También se atrevió con obras españolas del Siglo de Oro, como *La dama boba* o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *La vida es de Calderón* de la Barca e incluso con *El Rey Lear* de William Shakespeare.

Por otra parte, es autor de gran cantidad de obras de diversas temáticas, pero mayoritariamente comprometidas en pro de una sociedad mejor e igualitaria. Entre sus creaciones se encuentran su primeriza *Siete hombres buenos* (1989), *Más ceniza* (1993), que fue premio Calderón de la Barca 1992, *Cartas de amor a Stalin* (1997), *El jardín quemado* (1996), *Angelus Novus* (1999), *Animales nocturnos* (2003), *El elefante ha ocupado la catedral* (2011) o *Reikiavik* (2012).

Todas sus creaciones circulan por Internet, reúne y publica veintiocho piezas breves en *Teatro para minutos* (2009) con la editorial Ñaque, y se edita también *Hamelín*, *La tortuga de Darwin* en Cátedra y al cuidado de Emilio Peral (2015). Sus obras realmente llegan a su punto de máxima divulgación con su recopilación *Teatro 1989-2014* (2014), con dibujos de Daniel Montero Galán en la editorial La uña RoTa, en Madrid, con un total de 770 páginas que incluyen *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *El gordo y el flaco*, *Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Últimas palabras de Copito de nieve*, *Hamelin*, *El chico de la última fila*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua*, *La lengua en pedazos*, *El crítico*, *El cartógrafo*, *El arte de la entrevista* y las inéditas: *Angelus novus*, *Los yugoslavos*, y *Reikiavik*. Por último encontramos la antología de entrevistas, artículos y ensayos de Juan Mayorga, bajo el título de *Elipses*, también con los dibujos de Daniel Montero Galán y al cuidado de la editorial La uña RoTa; y de muy reciente publicación es *Silencio / Razón del teatro* (2019).



Cubierta de la antología *Teatro 1989-2014* de Juan Mayorga (2014)

Además, Mayorga es autor de éxito constante, como muestran sus premios obtenidos, Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales (2016), Nacional de Teatro (2007), Valle-Inclán (2009), Ceres (2013), La Barraca (2013), Nacional de Literatura Dramática (2013) y Max al mejor autor (2006, 2008 y 2009) y a la mejor adaptación (2008 y 2013). En el ámbito del cine se ha adaptado su pieza *El chico de la última fila* (2006), por el francés François Ozon en la película *Dans la maison* (2012), que ganó además la Concha de Oro a la mejor película y el Premio del Jurado al mejor guion en el Festival de San Sebastián 2012. Como ejemplo de su internacionalidad diremos que fuera del Estado español sus obras han sido representadas en países como Corea, Cuba, Estados Unidos o Noruega, y traducidas a gran variedad de idiomas como el euskera, el esperanto, el japonés o el ruso.

Quizá el triunfo incesante de sus obras teatrales radique en que tratan temas, como antes hemos anunciado, de candente actualidad. Sin embargo, tienen especial relevancia cuantas reflexionan sobre la memoria, algo que le apasiona: la memoria colectiva, la memoria como pueblo y la memoria histórica, pues, como afirma en *Teatro, arte político* (MAYORGA, 2013):

No vamos a guardar silencio
 porque tenemos memoria.
 El teatro es arte de la memoria.

Las obras que más claramente problematizan este tema son *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado*. Aunque distantes en el argumento, tienen una fuerte conexión temática: en *Siete hombres buenos* ya ha pasado la contienda, el escenario se sitúa sobre las ruinas de la II República: un grupo de viejos y nostálgicos se unen para conversar y analizar e intentar recuperar el progreso conseguido durante esa etapa histórica, para superar emocionalmente y desde un punto de vista psicológico la época más oscura del siglo XX y lo arrebatado por el Franquismo. En *El jardín quemado* también ha finalizado ya la guerra, y teniendo presente en la memoria el genocidio y el exterminio franquista a los intelectuales republicanos y, en general, a todo aquel que no pensaba como el régimen, es ahora (en la Transición) un único personaje el que intente nuevamente entender lo que realmente pasó: mira al pasado para comprender el presente. Eso es lo que busca también *Siete hombres buenos* y lo que, en teoría, persigue la Ley 52/2007, conocida como Ley de Memoria Histórica.

6 La II República en *Siete hombres buenos*

Recuerdo vivamente estar en mi cama, en la adolescencia, y escuchar en la calle a un hombre que, en la madrugada, cantaba una canción que decía: “Si vas para Chile...”. Recuerdo mi melancolía al pensar que ese hombre no podía volver a Chile; la zozobra que me produjo esa expresión: “Si vas para Chile”. Eso es lo que estaba en la base de *Siete hombres buenos*, la zozobra que sentía ante el exiliado (MARCH, 2014, p. 318).

Siete hombres buenos consiguió el accésit del premio Marqués de Bradomín en 1989 y fue publicada al año siguiente por el Instituto de la Juventud. A fecha de publicación de este trabajo, la obra aún no ha sido estrenada. El tema que subyace en esta obra es la nostalgia del exiliado. El permanente recuerdo de unos hombres a miles de kilómetros de distancia. La mirada a la tierra natal desde el sótano de una tienda de un país extraño, entre el frío de cajas de cartón amontonadas.

La acción discurría en un principio en México, y estaba protagonizada por españoles republicanos exiliados. Pero esos rasgos específicos de la Guerra Civil Española reducían su universalidad. En un intento de que, sin que el espectador español dejase de sentir la pieza como una obra sobre el exilio republicano, un iraní o un cubano también se la apropiasen, y para evitar que el lector o el espectador focalizara su atención en lo que no lo merece y se despistara del interés real de la obra, Mayorga decidió eliminar esas deixis espaciales, como menciona March (2014, p. 382). Ahora simplemente son hombres nostálgicos de cualquier parte del mundo, no tan buenos como parecerán en un principio –de ahí el irónico título–, y que forman una tertulia política en la que el tema principal es la situación social de su país de origen.

La característica más importante y que divide desde el principio la forma de entender el mundo de personajes es el acento. Ya en la primera página nos enteramos de que “Rogelio

habla con acento del país; Dámaso, con acento del país del que se fueron”⁹ (p.27). En palabras del autor y como recoge March (2014, p. 383), en *Siete hombres buenos* hay un conflicto lingüístico que nace de decisiones personales, más o menos conscientes, que toman los personajes. Cuando en el país de acogida uno decide tener el acento del país de partida, está tomando una enorme decisión que le compromete en muchos sentidos, que le constituye como exiliado frente al que toma la decisión contraria, frente al que se adapta y se integra en la sociedad que lo acoge. La decisión de adoptar un acento u otro es una decisión radical, que le compromete a uno plenamente.

El diálogo comienza cuando Rogelio le pregunta a Dámaso, con un periódico en mano, si han leído lo que informan sobre ellos. Sin duda los medios de comunicación no están de su parte: a Dámaso lo acusan de sectario, a Rogelio de narcotraficante y proxeneta y de Pablo insinúan que es pedófilo. Poco a poco van llegando más personajes a la escena, al almacén de la tienda: a estos primeros se incorporarán Julián y luego Marcial, hasta llegar a ser siete. Todos se ponen de acuerdo en que unas noticias tan ofensivas e incriminatorias solo pueden ser propias de una persona, el tirano, que “puede estar contento” porque “la jugada le ha salido bien” (p.29), como afirma Rogelio.

Esta no es la única referencia al tirano que encontraremos en la obra. Es una persona ligada al país que abandonaron algunos, como confirma Rogelio: “Veo que la prensa del tirano se vende muy bien entre sus exiliados” (p.30). Podría ser Franco en España pero también Salazar en Portugal o Pinochet en Chile, e incluso Hitler o Mussolini. Los siete hombres tendrán la mirada enfocada constantemente en su alrededor, controlando cada paso que da para intentar entrar en acción: es el motivo mayor por el que están encerrados en un sótano.

Cuando ya están los siete reunidos, Pablo pone orden y todos se sientan junto a la mesa. “Se abre el Consejo de Ministros del Gobierno de la República. Señor secretario, el orden del día”, reclama él. En este momento advertimos que cada uno tiene a su cargo algún ministerio. Lucas, por ejemplo, es el ministro de Agricultura; Rogelio, el de Asuntos Exteriores. Esa recreación de una posible realidad es la excusa para dar pie a sus reflexiones y debates sobre la dictadura, sobre los últimos hechos vividos antes de partir al exilio, sobre el final de la guerra, etcétera. Nicolás, por ejemplo, cuestiona de una manera recriminatoria a los otros hombres si han olvidado las escenas que tuvieron que presenciar al final de la contienda:

Cada vez que los soldados del tirano tomaban una ciudad, salían a besarlos mujeres que unas horas antes abrazaban a nuestros soldados. A muchos les faltó tiempo para cambiar en los balcones las banderas. De pronto, había partidarios del tirano por todas partes. Y ellos, los traidores, fueron los más sanguinarios, los más crueles en nuestra derrota (p.35).

Marcial, por su parte, tardó dos años en salir del país, escondido en la embajada holandesa: ahí le llegaban noticias de lo que estaba sucediendo fuera (“los fusilamientos, las quemas de libros...”). Cuando salió “estaba blanco como un fantasma, no soportaba el sol” (p.36). Estos testimonios denotan que no hay duda de que viven en ese recuerdo constante del sueño de la República. Como destaca Guzmán (2010, p. 10), no hay que olvidar que su gobierno ilusorio emana de una verdad –la de la contienda civil–, pues aunque estos ministros

⁹ A partir de ahora, las citas del texto procederán siempre de la recopilación *Teatro (1989-2004)*, de Juan Mayorga (2014). Esta obra se sitúa entre las páginas 27-75.

están en el exilio, se imaginan todavía en España al frente de un gobierno legítimo, el mismo que en realidad fue desmantelado violentamente hace casi treinta años, como se indica en numerosas referencias por los personajes. Es un intento fantasioso de mantener vivos los rescoldos del gobierno republicano, arruinado por la Guerra Civil, en el tiempo dramático de 1968.

Avanza la acción y se plantean los dos asuntos realmente importantes de la misma. Por una parte se abre la posibilidad de volver al país del que están exiliados y continuar allí la República, reinstaurar sus políticas. Hasta que Lucas entra a la reunión borracho e informa de que “Doménech se ha sublevado. En nombre de la República” (p.44). Es entonces cuando todos dudan del joven treintañero, por lo que él mismo enciende la radio, sintonizando una emisora “exterior” (del país de donde vienen), que no para de poner en antena canciones republicanas. Los seis hombres creen a Lucas, los de su bando se han rebelado y comienza ahora toda una discusión y un debate de minuciosidades políticas: Pablo afirma en una situación de tensión que “no podemos escondernos. No podemos defraudar al pueblo [...]. Somos el gobierno legítimo” (p.47). Marcial lo apoya desde un lado más radical, porque afirma que “la prudencia nos hizo perder la guerra, no la perdamos otra vez. Tenemos que comparecer ante el pueblo como su gobierno legítimo” (p.47).

Es su oportunidad para volver al país del que vinieron, les ha llegado la información de que Doménech se ha rebelado y tiene al tirano encerrado, detenido y encarcelado, y posiblemente nunca vuelvan a tener una ocasión tan fácil para retornar. No obstante, aunque todos son republicanos, caen en un debate inútil y estúpido que no los conduce a ninguna parte. La situación requiere de una respuesta rápida pero, por ejemplo, no se ponen de acuerdo en qué hacer con el dictador una vez lleguen. Lucas quiere fusilarlo pero Nicolás insiste en que eso no sería suficiente: les ha robado treinta años y él ha soñado en matarlo con sus propias manos. Seguidamente, Pablo propone escribir un manifiesto que dé contenido a la acción de Doménech. El primer absurdo es que no saben cómo encabezar dicho manuscrito, ¿a quién dirigirse? Rogelio resume la situación: “Compatriotas”, “ciudadanos”, “camaradas”... ¿Ya volvemos a las viejas peleas? Antes de aterrizar, nos estaremos despellejando por media docena de palabras”¹⁰ (p.50).

Lo que se consigue con esta inacción de los personajes es desmitificarlos, desmitificar la clase obrera, el frente de izquierdas: en el fondo estos “siete hombres buenos” no lo son tanto, ni heroicos, ni santos, ni muy sabios, como su líder Pablo o como la mitología republicana quisiera pintarlos para la memoria colectiva. Tienen miedo de volver a un país que ya no es el que dejaron atrás hace casi treinta años. Alejo es el único que ejerce un contrapunto en la mirada idealizada que el resto de hombres buenos tiene de sí mismos: “¿Qué otra clase de hombres sois? Ah, ya sé, charlatanes”, y refiriéndose a las excusas para volver al país de origen desenmascara uno a uno:

Apostaría que tú, Rogelio, estás poniendo problemas para volver. Comprendo tu desazón, no puede serte fácil abandonar la vida que tienes aquí, hacer negocios con gente del tirano. Seguro que Marcial está mucho más animado. No es que él carezca de intereses, pero los suyos son intereses, ¿cómo decirlo?, espirituales. Marcial ve aquel país como un laboratorio, y aquella gente como

¹⁰ La problemática que se plantea aquí también salió a debate en la realidad de la Guerra Civil española: en su última etapa, anarquistas, comunistas y socialistas se separaron de esa unidad del Frente popular y comenzaron a batallar entre ellos. Uno de los que mejor trató este tema fue Max Aub en *Campo del Moro* (1963).

animalitos sobre los que experimentar sus ideas. Los intereses de Julián son los más elementales. Sucede que él, sin la República, no es nadie. No se le conoce otra ocupación que la de ser el hijo del mártir. El regreso es su gran ocasión, ¡la apoteosis en que se le coronará! Cuidado con estos tres amiguitos, Dámaso. No estás lo bastante loco para que te teman, ni lo bastante cuerdo para que te respeten. Sólo de Lucas puedes fiarte. Al menos hay algo sagrado en su vida: el alcohol. (p.53)

Estos hombres (más que buenos) son siete personajes fracasados. Entre ellos se encuentran el alcohólico Lucas –irónicamente el más lúcido del grupo–; Dámaso, un paciente que se refugia en la locura; un intelectual inmóvil que se llama Marcial; Rogelio, un corrupto comerciante e infiel a su esposa; y Pablo, un viejo que oculta su conciencia de culpabilidad en los ideales de la revolución, pues no supo evitar hace muchos años la muerte de un compañero del partido comunista, en el que ambos militaban. Se puede decir que todos tienen en común que ocultan y evaden sus responsabilidades con alguna excusa.

Es precisamente esa muerte la siguiente clave de la acción de la obra, el siguiente conflicto. A Antonio Aguirre lo mataron al inicio de la guerra y Julián Aguirre, su hijo y ministro junto al resto de hombres buenos, sabe que su compañero Pablo, que era su mejor amigo, tiene la verdad: “Mírame a la cara, Pablo. Mírame y dime quién mató a mi padre”, a lo que él responde que “en aquellos días todo el país enloqueció” (p.54). Aunque han pasado treinta años de lo sucedido finalmente dice: “Te voy a contar lo que sucedió por la noche [...]. Pasadas las diez, un capitán, un sargento y dos soldados llamaron a la puerta de tu casa” (p.55). Esos hombres invitaron al padre de Julián a salir con ellos, lo metieron en un camión y le dispararon tres veces en la nuca en el descampado de las afueras de la ciudad donde apareció al amanecer, y Antonio Aguirre no se resistió porque estaban uniformados, todavía eran soldados de la República y, por ende, no traidores. Después varias discusiones, en una situación algo cómica Julián somete a un juicio exprés a Pablo, le pide a los ministros de la República que expresen si piensan que es culpable o inocente. Después del veredicto, que resulta quedar en nada, y de mucho discutir, Pablo amplía su versión: la víspera del crimen inauguraron la sede del partido en el distrito Sur. Tras la cena bebieron mucho y a su lado se sentó Zacarías Valle, el jefe del partido en el distrito, que luego se distinguiría en la guerra como matarife de gente de ambos bandos. Valle estaba obsesionado con el enemigo interior y lo veía en todas partes, y el alcohol les animó a hablar, a detectar enemigos interiores y a decidir purgarlos, como menciona Pablo. Fue entonces cuando salió el nombre de Antonio Aguirre, entre trago y trago, mencionado varias veces. Al día siguiente, Pablo, arrepentido por haber hablado tanto, fue a avisar a Antonio del peligro que corría su vida, pero él lo recibió en bata, descalzo, con un puro en los labios, y con la amante al lado, y encima le anunció que se alejaría de los congresos del partido porque lo encontraba cada día más aburrido. Fue entonces cuando Pablo se sintió “tonto allí, estorbando” (p.63), y no le advirtió del peligro, porque había acabado pensando que este no era real.

Tras esta complicada discusión se plantean repartirse de nuevo las carteras ministeriales, sin éxito. Alejo decide pedir dos taxis por teléfono para ir al aeropuerto a coger un avión al país de origen cuando, mediante unas didascálicas que los dejan helados, advierten que se oyen “Ruidos en la radio. De ella, entrecortada, viene una voz que todos conocen como la del tirano” (p.69). Desde esa misma radio llega a medias, casi adivinándose, el discurso del dictador:

Las calles están en orden... sin excepción detenidos, juzgados y castigados en

proporción exacta a sus crímenes... ni nuestra voluntad vacilará ni nuestra mano temblará en la hora de la justicia. Hoy, como hace treinta años, os reitero mi oferta de amor y de servicio. Hoy, como hace treinta años, el futuro es nuestro. (p.70)

Enseguida “En la radio suena una marcha militar a la que seguirán otras” (p.70). Como aclara Marcial, les había llegado información falsa al sótano del almacén donde se reunían, “Doménech se levantó en un alarde de optimismo, con muy pocos apoyos, quizá pensando que su gesto provocaría una reacción en cadena” (p.70). Nicolás confiesa en las últimas páginas de la obra que “Todos esos informes (se refiere a los que afirmaban que gran parte de la población se quería alzar en armas contra el tirano), yo los escribí. Todas esas señales que os dieron aliento, fueron obra mía” (p.70). El silencio reina ahora entre ellos, y con una sensación de desolación empieza a disolverse el consejo de ministros: primero abandona el sótano Alejo, luego Marcial... excepto Pablo y Nicolás. Les inunda la nostalgia, el recuerdo. Nicolás tiene la certeza de que todos los hombres buenos volverán el próximo viernes y, en caso de que no, Pablo nombrará un nuevo gobierno: “No faltarán siete hombres buenos. ¿Verdad que no faltarán, siete hombres buenos?” (p.75). Ese anhelo se funde con la esperanza. Como han estado a punto de volver a su país, en un gesto de motivación ambos acuerdan coger el avión. Pablo comenta que va a morir en la cárcel o en la calle, que hablará con los que queden, con su mujer, con quien haga falta. El pueblo les exige serenidad y mando y no pueden defraudarlo, tienen proyectos de futuro y se sienten jóvenes, “Me siento joven, Nicolás. Tan joven como cuando bajamos de aquel barco y te prometí que el tirano caería antes de Navidad. Tan joven como cuando firmé el manifiesto de proclamación de la República” (p.75). Mano a mano comienzan a recitar el inicio del mismo:

Surge de las entrañas sociales un profundo clamor que demanda justicia, y un impulso que nos mueve a procurarla [...]. Puestas sus esperanzas en la República, el pueblo ya está en medio de la calle [...]. No nos apasiona la emoción de la violencia culminante, el dramatismo de una revolución; pero el dolor del pueblo y las angustias del país nos emocionan profundamente [...]. La revolución será siempre un crimen o una locura, dondequiera que prevalezcan la justicia y el derecho; pero es justicia y es derecho donde prevalezca la tiranía (p.75).

Esta forma de acabar la obra, con tal unión entre fondo y forma, entre estética e ideales, recuerda mucho al teatro épico de Bertolt Brecht. Es decir, a la teoría de que una representación o una lectura, además de conmover al público, pueden modificar activamente la forma de pensar de ese espectador o lector.

Si bien al final entra en escena una sensación de derrota definitiva y nihilismo, hay latente un optimismo que llama a la continuación de la República pase lo que pase, y aunque la han abandonado casi todos los ministros, es un rayo de luz y una esperanza en el siglo XXI. Al presentar como posible tal sistema democrático –que contrasta con las antiguas monarquías del siglo XIII y que aún perduran–, si bien complicado constantemente por sus minuciosos debates internos, dejando de lado las vicisitudes, se trae al presente y se pone encima de la mesa el interrogante de por qué no llevarlo a cabo hoy en día. Es precisamente también esa actualización de la problemática (que se pensaba pasada y resuelta), que quiere desencadenar en una llamada al cuestionamiento sistemático, lo que motiva la aparición otra obra, que podría considerarse inmediata en el transcurso de esa historia, *El jardín quemado*.

7 La «Transición» española en *El jardín quemado*

El jardín quemado, publicada en 1998 en la revista *Escena*, se estrenó bajo la dirección de Marina Shimanskaya el 18 de junio de 2009 en el Txaika Teatro de Bilbao. Fieles a una división temática, hemos decidido analizar la obra desde tres perspectivas que se presentan como continuas: la llegada al espacio de la acción y la presentación de la problemática, el papel del intelectual ante una situación de conflicto y la (des)memoria de los republicanos.

Ya el título de la obra nos remite implícitamente a una condición de desolación antes de adentrarnos en ella. La imagen prototípica de un jardín es la de un espacio cómodo y paradisíaco, pero aquí aparece seguido del adjetivo “quemado”, que nos hace romper esa imagen previa y cambia a negativa. El jardín será un terreno anexo al centro psiquiátrico donde ocurrirá la acción.

“En España, a finales de los años setenta” (p.149), reza la primera oración de la obra, antes incluso del prólogo. Esta deixis temporal y espacial no son casuales: nos encontramos en el Estado español justo cuando la dictadura franquista está dando sus últimos coletazos. Seguidamente, en el prólogo, antes del primer acto (de un total de cinco), nos encontramos con una escena nostálgica, un paisaje que corresponde de primera mano con el término portugués *saudade*: es medianoche en el puerto de la isla y el protagonista, el joven Benet, estudiante de último curso de carrera que posteriormente realizará sus prácticas de formación en el centro psiquiátrico de San Miguel, dirigido por Garay, observa el reflejo de la luna en el agua.

Inicia el acto de habla un personaje cuyo valor metafórico nos hará reflexionar. La Estatua tiene una cicatriz en la cara, que sin duda no es inocente, y afirma: “El que la hizo, consiguió lo que se proponía. *Se mira en las aguas.*) Si no fuera por estas aguas, pensaría que no pasa el tiempo. (*Se palpa las arrugas.*) Pero el tiempo pasa”¹¹. [...] “Estas arrugas no engañan: la cicatriz es más fuerte cada día” (p.149). Así pues, la cicatriz y las arrugas, primeros elementos simbólicos que se repiten en la obra, reflejan dos elementos relacionados. La herida (sufrida en la Guerra Civil) es ahora una marca en la cara por el paso del tiempo, no obstante aún se distingue y sigue recordando la violencia. Las arrugas, expresión máxima de la vejez: han pasado ya aproximadamente cuarenta años desde el fin de la contienda. En un solo personaje, que no es ni persona sino un objeto, una estatua que está completamente fuera del centro psiquiátrico marginada, encontramos estos dos símbolos. La cicatriz y las arrugas son las únicas muestras, para la estatua, de que realmente pasa el tiempo, es el único testimonio; parece tener una visión decepcionante de la vida, como si esperara una evolución que nunca ha ocurrido, quizá la frustración de notar que todo sigue igual¹². Como continuación del tratamiento de la temporalidad, mucho más adelante en la acción Benet le pregunta a Garay si hace cinco minutos o cuarenta años de un hecho que ocurrió, a lo que Garay le responde que eso no importa, que qué más da cinco minutos o cuarenta años. El tiempo no ha pasado en la isla,

¹¹ Véase la nota 14. Esta obra se sitúa entre las páginas 147-183.

¹² Este pensamiento puede estar justificado por el hecho de que las únicas dictaduras de carácter fascista que quedaron en Europa tras el final de la II Guerra Mundial, en 1945, fueron Portugal con Salazar y España con Franco. Por parte de los republicanos, sobre todo al final de la Guerra Civil, se esperaba que la tensión en Europa estallara y así podrían pedir ayuda al exterior. No obstante, la guerra mundial se inició solo unos meses más tarde de finalizar la española, ya con Franco en el poder. España permaneció bajo esa dictadura olvidada por casi todos los gobiernos democráticos, con contadas excepciones, como México.

como no se han cerrado las heridas, no se ha hecho justicia, no se puede pasar página, y la solución es hacer memoria. No obstante la reflexión completa sobre este personaje la veremos al final de la obra, pues es él quien también la cierra.

Benet sigue su camino y entra en el centro psiquiátrico. Es recibido por Garay, el director. Tras presentarse y conversar sobre la estatua (que resulta llamarse Periquito Lila) comienza el verdadero debate: es entonces cuando realmente el lector/espectador comienza a atar cabos, a comprender cosas que antes no, debido al comienzo in media res de la obra. Así pues Garay comienza a hablar de la situación política que están viviendo: una dictadura acabada y un nuevo régimen que le preocupa ciertamente, la inminente Transición española. Benet intenta tranquilizarle: “No hay nada que temer, todo será para mejor. También para San Miguel” (p.152).

Benet se considera el reprimido que ya puede expresarse libremente en España después de la dictadura, con voluntad de cambio y de hacer reformas. Tras increpar constantemente a Garay (el director actual y que también lo fue durante la contienda) con preguntas incómodas sobre la represión tras la Guerra Civil en la isla y en el centro en general, le sorprende rebelándose contra él: ha encontrado continuas irregularidades en la dirección del hospital psiquiátrico, como la restricción de visitas familiares, la no utilización de ninguna técnica de sanación, así como la *voluntad de ruina* imperante en todas partes. Le comunica entonces que “Se le dará oportunidad de responder a estas preguntas ante un tribunal médico”, porque “¿Es que no ha llegado hasta aquí la noticia de que el dictador ha muerto?” (ambas en p.155). El cambio de comportamiento en Garay también se hace efectivo, ahora ambos extreman sus relaciones debido a la diferencia ideológica.

Benet quiere preguntar a los que nunca nadie tiene en cuenta, a los internos del centro psiquiátrico. Garay le propone conversar con médicos, enfermeros o personal de cocina del mismo, pero él no quiere, él prefiere “preguntar a esos otros, a quienes nunca nadie pregunta nada”¹³ (p.156), que es el pueblo llano pero también reprimido: los republicanos, los obreros o los intelectuales. Realmente Benet no ha llegado al centro psiquiátrico a hacer reformas sino a buscar la verdad. No está de acuerdo en aceptar un único testimonio sobre lo ocurrido, como actualmente no aceptaríamos solo la versión de Hernán Cortés sobre la Colonización de América. La contraposición de voces para alcanzar la verdad absoluta es la verdadera empresa del estudiante, ahora que ha caído el régimen: “Ellos tienen la verdad y quiero que esté usted delante para escucharla [...] La democracia va a levantar muchas máscaras. También en ese patio” (p.157).

Benet se adentra en ese patio, o jardín, como rectifica Garay, quemado por siempre por la guerra, lleno de ceniza fría. Con una fuerte carga simbólica, nuevamente. “Meterse en un jardín” es una locución verbal que en el español coloquial significa “entrar en una situación incómoda o difícil”. Es un jardín desde el que observa en el suelo sombras de pájaros que nunca se posan en él, recordando a la metáfora del mito de la caverna de Platón. Es un espacio sin pájaros, sin vida, de reverencia y temor, de desconfianza, pero bajo el que se encuentra lo que Benet busca, en una referencia explícita a la incesante búsqueda de la verdad mediante la exhumación de cadáveres de las fosas comunes, más marcada a partir de la Ley de Memoria Histórica de los últimos años: “La verdad se esconde bajo la ceniza [...]. Doctor Garay, llame a sus hombres. Ordéneles que cavén aquí” (p.159). Como no se puede tener solamente una visión de la realidad porque esta estaría manipulada, como el teatro histórico al servicio de la

¹³ Esta intervención recuerda al poema *Los nadies* de Eduardo Galeano (1940-2015): “Los nadies: los ningunos, los ninguneados,/corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos,/rejodidos”.

propaganda franquista, hay que buscar la verdad (en este caso bajo la ceniza, pero también con el puro testimonio de los enfermos que aún residen en el centro).

En el pabellón seis se alojan los pacientes de mayor edad. Aquellos que no reciben ninguna visita desde hace cuarenta años, porque, según Garay: “Son mayores. Con el tiempo, todos se han ido olvidando de ellos” (p.157). Son enfermos que ingresaron en San Miguel en la primavera de 1937, justo en plena guerra, y justo también cuando los fascistas ocuparon la isla. Benet destaca que “esto que hoy es un psiquiátrico, ayer era una prisión. El carcelero vigilaba desde allí a sus presos, que mataban el tiempo en el patio” Y saca sus propias conclusiones, revelándonos la clave de la acción: “todo el archivo es mentira, hasta los nombres” (p.159).

Estos *enfermos* van a ser protagonistas en la acción siguiente, porque “están deseando gritar la verdad” y “hasta ahora, sus vidas sólo han sido las mentiras que usted puso en el archivo” como grita Benet a Garay. El más importante de ellos es Blas Ferrater, uno de aquellos hombres, que “viajó a la isla en abril del treinta y siete. Al frente de un grupo de intelectuales, para apoyar la causa republicana”. Blas Ferrater era “el mayor poeta de su generación, y un hombre capaz de arriesgar su vida por una idea” (p.159).

Surge aquí el debate del papel del intelectual en la guerra, en concreto del de este escritor. Benet se preguntó poco antes “quién hubiera sido entonces un hombre estatua, ¿verdad? Quedarse quieto, mientras todo se agita alrededor” (p.158). Sin duda habría sido mucho más fácil para Ferrater haber permanecido inmóvil y sin ejercer ese compromiso o responsabilidad de la que habla Mayorga, ser un hombre estatua, como el que aparece al principio de la obra, y fuera del centro psiquiátrico. No obstante el poeta no se queda quieto, es una persona comprometida:

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. [...] A nuestra manera, todos aquí somos milicianos. [...] Yo también preparo mi arma: un poema. No sé cargar un fusil, pero marcharé al frente armado de poesía. Si doy con las palabras exactas, se convertirán en acción, detendrán el mal (pp. 29-32)

Ferrater llama directamente a la lucha, parafraseando incluso versos de himnos y obras de izquierdas de los siglos XIX y XX como *A las barricadas* o *El manifiesto comunista*, y lo hace porque, como vemos, sigue viviendo en sus recuerdos de 1930:

Hermanos obreros y campesinos, ¡nuestra lucha es la vuestra! ¡Aquí estamos, poetas marineros, convocados a cavar la tumba del fascismo! [...] ¡No luce más bella que nunca la bandera de la República? ¡No brillan más intensos sus colores a través de la tormenta? Proletarios y campesinos, poetas, todos unidos, ¡a las barricadas! ¡No pasarán! ¡Es el destino de la humanidad lo que está en juego! (pp.166-167).

A lo largo del texto nos vamos enterando de que estos poetas republicanos se salvaron eligiendo a doce hombres anónimos que fueran fusilados en su lugar, cuando en mayo de 1939, algunos militares fascistas, movidos por su ansia de sangre, obligaron al director del centro, Garay, a ejecutarlos. En palabras de Benet “La verdad es que doce hombres sanos le fueron entregados en abril del treinta y siete [...]. Y dos primaveras después, al acabar la guerra, usted (Garay) los puso frente a un pelotón de fusilamiento” (p.159). Es por ello que han optado por el

olvido colectivo, facilitado por su disfraz de enfermos mentales dentro de un sanatorio perdido en una isla.

Estos hombres siguen atados por voluntad propia a los años de la guerra, no han sabido o no han querido superar la derrota de los fascistas y por ello mantienen los mismos impulsos y pensamientos que tuvieron durante la contienda. Como ejemplo hemos visto el llamamiento a las armas y a la lucha del poeta Blas Ferrater, cuya representación continuada del capítulo bélico crea un espacio, como dirían Gabriele y Leonard (2008, p. 5), “donde la ficción y la realidad se cruzan, un modelo de cómo la memoria funciona”. De ese modo creen avanzar hacia un futuro en realidad lleno de desilusión, ya vivido y perdido, como les recuerdan las cenizas del jardín. Prefieren la esperanza de algo que era posible a afirmarse en su derrota, no obstante llama la atención que continúen en ese autoengaño en el mismo lugar donde ocurrió el episodio más desgraciado de sus vidas, por lo que cabe la posibilidad de que en vez de querer olvidarse del pasado quieran auto condenarse al haber estado presente en la elección de las doce víctimas que murieron en sus lugares. Como apunta Emilio Peral (2015, p. 35), el jardín es un Edén que salvaguarda a los vencidos que allí residen y que los libera de los horrores de la Guerra... es el espacio que los aísla y los confina respecto a la amenaza externa.

Se puede llegar a la conclusión de que Juan Mayorga intenta establecer una analogía entre la segunda mitad de los años treinta del siglo XX y la actualidad: mostrar a unos poetas enajenados en su condición de esclavos del fascismo con una deixis temporal no muy lejana (apenas hace cuarenta años) es traer a la actualidad el conflicto. Aunque en la sociedad actual es un punto clave en los discursos del sector más conservador “no hay que reabrir viejas heridas”, Mayorga las reabre para intentar cerrarlas adecuadamente, también las del bando republicano. Según Alonso de Santos (2008, p. 61) estos poetas náufragos en su propia (des)memoria ponen de manifiesto la noción freudiana de que, “de alguna manera, lo reprimido regresa siempre de manera victoriosa”. Sin embargo Garay prefiere dejar las cosas como están: “no les traiga la guerra, olvídense de San Miguel, deje a los muertos enterrados” pide a Benet. No obstante este insiste: “yo devolveré a estos hombres al mundo. Abran todas las puertas” (p.82), para recuperar la memoria y averiguar qué pasó realmente en el centro.

Advertimos por palabras de Garay que únicamente uno de los doce poetas ha intentado poner el tiempo en marcha nuevamente, abandonando la prisión paradisiaca del manicomio para no volver jamás, como advierte Guzmán (2006, p. 401): Periquito Lila, alias el Hombre-Estatua. Sin embargo, si bien es verdad que el Hombre-Estatua se ha paralizado por su confrontación con la crudeza cotidiana, también es cierto que oculta su culpa y su condición de vencido tras una especie de máscara inmóvil, una sonrisa cáustica, y un silencio resonante.

Este exinterno del manicomio ha elegido permanecer en la realidad, ha escapado del autoengaño por el que optaron Blas Ferrater y los demás poetas, aunque ésta es tan dolorosa que decide permanecer disfrazado y marginado para soportarla. Como reflexiona Reyes (2006, pp.167-169), el Hombre-Estatua personifica el silencio y la autocensura colectiva que caracterizaron la transición política, telón de fondo del primer tiempo dramático. El Hombre-Estatua se ve condenado a contemplar su pasado eternamente por no confrontarlo, de la misma forma en que el pueblo español ha padecido la secuela ineludible de la amnesia colectiva que se impuso al terminar la dictadura. En este sentido, cabe destacar las leyes, las manifestaciones y las polémicas recientes en torno a la memoria histórica de la conflagración civil. El no olvidar lleva a la locura y al dolor, y este último solo podría ser soportado por una estatua, según Garay. Esa estatua es Periquito Lila.

El epílogo cierra advirtiendo que el hombre estatua no se mueve, como de costumbre,

pero antes Benet hace una reflexión, una serie de preguntas marcadas por pausa y que formula a la estatua: se trata de un acto declarativo en toda regla. Se interroga cuántos hombres estatua habrá, cuántas personas que no actúan pero sin embargo son felices.

Esta obra, pues, se ajusta a las palabras de Romera Castillo (2006, p. 205), que afirmaba que los autores (Juan Mayorga en este caso) muestran a sus protagonistas (Blas Ferrater y los republicanos) en el difícil intento de hacer memoria de su propio pasado (lo sucedido durante la guerra en el manicomio) para reafirmar o reconstruir de esa manera su propia identidad personal.

8 Conclusiones

Es arriesgado enunciar categóricamente que el intelectual siempre ha estado con la izquierda, pero sí que se puede afirmar que el artista de ideología progresista debería estar comprometido o responsabilizado con su sociedad. En ese sentido, el teatro actual que hemos abordado en páginas anteriores ofrece, marcadamente, un punto de vista crítico e intransigente frente a la voz del discurso convencional y hegemónico. El papel de Juan Mayorga no es nuevo en el ámbito intelectual de la izquierda, ya que antecesores de relieve son otros como el escritor valenciano Rafael Chirbes, citado en estas páginas, o los mencionados de la revista crítica *Puentes*, entre ellos Alfons Cervera y Marta Sanz.

En concreto, el dramaturgo madrileño abre la reflexión de la memoria, que es un eje fundamental en la temática de su teatro. Si Rosa Luxemburgo, teórica marxista, planteaba que quien no se mueve no siente las cadenas que lo atan, Mayorga está escribiendo en constante movimiento e igualmente despierta en el espectador una actitud contestataria e inconformista en contraposición a la literatura “vacía”. Juan Mayorga enfrenta a la lectura una herida histórica que aún no ha sido cerrada, una herida que considera y plantea como problema. En efecto: su teatro, sin desvincularse de la sensibilidad de su tiempo, viene a actualizar el tópico literario de la Guerra Civil y sus consecuencias, desde la perspectiva de los vencidos, con el fin de mostrar lo que no ha podido ser olvidado, aunque sí maltratado por el discurso propio de la historia oficial, escrita por los vencedores.

En suma, su obra demuestra que una literatura combativa políticamente, sobre todo en España, es más necesaria que nunca. La reflexión que propone es, en definitiva, y por un lado, un instrumento idóneo para la recuperación de la memoria; por otro, el mejor argumento para reforzar el inconformismo social. Valga destacar que Mayorga, en las obras analizadas, ofrece a través de sus personajes una actitud, aunque tímida, de esperanza ante el cambio social.

A Javier Lluch-Prats

Bibliografía

- ADORNO, T. *Notas sobre la literatura, Obra completa, 11*. Madrid: Akal ediciones, 2003.
- ARTESERO, S.; VILAR, R. Conversaciones con Juan Mayorga. En: *Pausa 32*, revista de la Sala Beckett de Barcelona, 2010. Texto en línea: <<http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/conver-con-juan-mayorga.ruth-vilar-i-salva-artesero>>. Fecha de consulta: 25/4/2016.

- BECERRA, D. *¿Qué hacemos con la literatura?* Madrid: Akal ediciones, 2013.
- BENJAMIN, W. *Obras* (libro I/vol. 2). Madrid: Abada, 2008.
- CARLSON, M. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2009.
- CHIRBES, R. *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- CHIRBES, R. *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- DE PACO, M. Teatro, historia y compromiso. En: *Monteagudo* 11, pp. 55-60, 2006.
- DIAGO, N.; MONLEÓN, J. *Teatro, Memoria e historia*. Valencia: SPUV, 2007.
- FLOECK, W. Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente. En: CASTILLO, J. R. (ed.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2006.
- GALEANO, E. *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- MARCH, R. Nadando entre medusas, conversación con Juan Mayorga. En: *Episkenion* 1, pp. 125-136, Valencia, 2013. Texto en línea: <<http://www.episkenion.com/revista-de-teatrocontempor%C3%A1neo/episkenion-n%C3%BAmero-1/>>. [Fecha de consulta: 12/12/2015].
- MARCH, R. *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*. Valencia: SPUV, 2014.
- MAYORGA, J. *Teatro, arte político*. Original del autor, 2003.
- MAYORGA, J. *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, 2014.
- MAYORGA, J. *Hamelín, La Tortuga de Darwin*. PERAL, E. (ed.). Madrid: Cátedra, 2015.
- OLALLA, C. SE ACABÓ. ME BAJO DEL ESCENARIO. En: *La placenta del Universo*, 2015. Texto en línea: <<http://laplacentaclandestinodeactores.com/se-acabome-bajo-del-escenario/>>. [Fecha de consulta: 25/4/2016].
- PÉREZ JIMÉNEZ, M. *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2006.
- SANCHIS SINISTERA, J. *¡Ay, Carmela!* Madrid: Austral, 2010.
- VV. AA. Preguntas al aire. En: *Puentes de Crítica Literatura y Cultural*, 3, septiembre de 2014, pp. 6-16, 2014.
- VINYES, R. Las políticas públicas de reparación y memoria en España. En: BABIANO MORA, J. (ed.), *Represión, derechos humanos, memoria y archivos: una perspectiva latinoamericana*. Madrid: Fundación 1º de mayo, 2010.

Recibido em: 07/04/2020

Aceito em: 02/06/2020