



HAL
open science

Teatro, documento y memoria bajo el prisma de la intermedialidad en El cartógrafo de Juan Mayorga

Emilie Lumière

► **To cite this version:**

Emilie Lumière. Teatro, documento y memoria bajo el prisma de la intermedialidad en El cartógrafo de Juan Mayorga. XXV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016), UNED, Jun 2016, Madrid, Francia. pp.276-290. hal-02272788

HAL Id: hal-02272788

<https://hal.science/hal-02272788>

Submitted on 28 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lumière, Émilie, "Teatro, documento y memoria bajo el prisma de la intermedialidad en *El cartógrafo* de Juan Mayorga", in ROMERA Castillo, José (dir.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2017, p. 276-290 (Actes du XXV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías - SELITEN@T-, *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)*, UNED, Madrid, 28-30 juin 2016).

TEATRO, DOCUMENTO Y MEMORIA BAJO EL PRISMA DE LA INTERMEDIALIDAD EN *EL CARTÓGRAFO* DE JUAN MAYORGA

**THEATER, DOCUMENT AND MEMORY FROM THE PERSPECTIVE OF
INTERMEDIALITY IN *EL CARTÓGRAFO* BY JUAN MAYORGA**

Émilie LUMIERE

Université Toulouse 2 Jean Jaurès

(Laboratoire LLA-CREATIS)

emilie.lumiere@univ-tlse2.fr

Resumen: El objetivo del artículo es estudiar la figura del “documento” en *El cartógrafo* de Juan Mayorga, a partir del concepto de la intermedialidad, analizando las interacciones mediáticas existentes entre dos lenguajes que parecen compartir similitudes relevantes: el teatro y el mapa. Examinaremos cómo se tematiza la subjetividad de la representación del pasado, las relaciones entre memoria, historia y espacio, y las tensiones entre representabilidad e irrepresentabilidad, a raíz del complejo entramado que ofrece el documento cartográfico, haciéndose la obra un mapa mental de memorias individuales y colectivas, un documento de la memoria con un fuerte potencial histórico.

Abstract: In this paper, I shall explore the notion of the ‘document’ in the play *El cartógrafo* by Juan Mayorga, using the concept of intermediality and studying the media interactions between two means of expression which seem to share some important similarities: drama and geographical mapping. I shall examine the way in which Mayorga focuses on the subjective nature of past representations, the relations between memory, history and space, and the divide

between the depictable and the undepictable, in the complicated canvas offered by the cartographic document. The play turns into a mental map of individual and collective memories, a memory document with a high historical value.

Palabras claves: *El cartógrafo*. Juan Mayorga. Intermedialidad. Mapa. Teatro.

Key Words: *El cartógrafo*. Juan Mayorga. Intermediality. Map. Drama.

1. INTRODUCCIÓN

Finalmente lo que puede hacer el teatro es poner a la ciudad ante un mapa, ante un mapa de esa ciudad o más bien ante mapas de las ciudades invisibles, aquellas que están allí y que quizás no vemos o no queremos ver; por qué no, puede poner a la ciudad ante las ciudades del pasado, aquellas que no es que estén detrás sino que están dentro de ésta, pero de algún modo no queremos escuchar [...]; el teatro puede poner ante la ciudad mapas de las ciudades posibles, [...] incluso puede poner ante nosotros mapas de las ciudades utópicas (Mayorga, 2011: e.l.).

En estas palabras que pronunció Juan Mayorga durante su intervención “Teatro y cartografía”, en el Congreso “Poética y teatro: Juan Mayorga”, se concentran unos elementos claves de su visión del teatro, que además ofrecen pistas para analizar una de sus obras en particular: *El cartógrafo (Varsovia, I: 400.000)*. La obra fue publicada en 2010 por la editorial Trotta y reeditada en 2014 por La uÑa RoTa en una versión actualizada. Hasta la fecha, sólo se ha puesto en escena en Italia (Staggia Senese), el 17 de junio de 2016, en una traducción italiana, con dirección del Collettivo Extratto¹. Para J. Mayorga, dramaturgo que dedicó muchas obras a los temas de la memoria y la historia, matemático y filósofo², el teatro, arte profundamente

¹ Agradecemos al autor que nos proporcionó muchas informaciones sobre la obra. *El cartógrafo* fue publicada en francés (Ed. Les Solitaires Intempestifs, 2010) y dio lugar a una lectura dramatizada en francés en 2012 en el Théâtre du Vieux Colombier (Comédie Française, París). Varios fragmentos fueron publicados en inglés (Ed. Palgrave Macmillan, 2014). También fue publicada en italiano (Ed. ETS, 2015) y traducida al polaco (sin editar) para una lectura dramatizada realizada en Varsovia en 2013 (Teatr Polski).

² Nacido en Madrid en 1965, J. Mayorga es un dramaturgo prolífico. Publicó unas cincuenta obras desde los años 1990, la mitad siendo textos cortos, y recibió muchos premios, entre los cuales el premio Nacional de Teatro (2007), el Max al mejor autor (2006, 2008 y 2009) y a la mejor adaptación (2008), el premio Valle-Inclán (2009), el premio Nacional de Literatura Dramática (2013) y el premio Europa de Nuevas Realidades Teatrales (2016). La historia y la memoria son temas en el centro de varias obras suyas, como *Siete hombres buenos*, *El sueño de Ginebra*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *El hombre de oro*, *Himmelweg*, *La tortuga de Darwin* o *El cartógrafo*. Asimismo, realizó adaptaciones de autores clásicos como Lope de Vega, Shakespeare, Calderón de la Barca, Tchekhov, Valle-Inclán o Kafka. Dramaturgo, profesor de Dramaturgia y Filosofía en la RESAD de Madrid, fue hasta 1998 profesor de matemáticas. Siguió talleres de teatro con dramaturgos que marcaron su escritura teatral, en particular Marco Antonio de la Parra, José Sanchis Sinisterra y Sarah Kane (Mayorga, 2011: e.l.). Miembro del Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, realizó una tesis de

“político”, comparte similitudes con el documento cartográfico. Esta referencia a un documento técnico no se debe sólo a su formación en matemáticas, aunque ésta ha orientado su escritura teatral hacia una “búsqueda precisamente cartográfica de lo esencial, de lo decisivo” (Mayorga, 2011: e.l.). Mayorga defiende que el teatro es, como la cartografía, una representación selectiva y entonces parcial de la realidad:

En un espectáculo como en un mapa, uno no ha de aspirar a la neutralidad; una obra de teatro nunca es neutral, una obra de teatro siempre toma partido; en una obra de teatro, se lleva a conciencia y se lleva a memoria ciertas cosas y por tanto se dejan de llevar a conciencia y a memoria otras, y por tanto, a una obra de teatro siempre subyacen preguntas morales y políticas (Mayorga, 2011: e.l.).

El autor explica que su idea del teatro no es sino la de los griegos, según la cual: “la ciudad es convocada por unos ciudadanos, que no otra cosa son los actores [...], a ver un mapa de sí misma” (Mayorga, 2011: e.l.). El dramaturgo, como el cartógrafo, pone entonces al público ante un *mapa* que le permita mirarse a sí mismo, descifrarse o criticarse. En esto “se funda el carácter radicalmente político del teatro”, pues “se realiza ante una asamblea”, “responde no a las preocupaciones de unos solos sino [...] a los sueños o a las pesadillas de la ciudad o de una de sus fracciones” y “es un espacio para la crítica y para la utopía, para examinar lo que somos y para imaginar otras cosas que podríamos ser” (Mayorga, 2011: e.l.).

Desde la perspectiva de la intermedialidad, es decir examinando las interacciones entre los medios presentes en una obra³, *media* entendido en un sentido amplio (discurso, imagen, video, etc.)⁴, estudiaremos el *mapa* que ofrece el autor en *El cartógrafo*. Veremos que evoca realidades pasadas y presentes por un juego de mediaciones que le permiten proponer un documento sobre la historia, la memoria y la actualidad, y suscitar en el espectador una reflexión sobre la representabilidad del pasado, en un enfoque metahistórico (Foley, 1986; Elias, 2001 y

doctorado sobre *La filosofía de la historia de Walter Benjamin* bajo la dirección de Reyes Mate, que fue publicada en 2003 (*Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*). La filosofía de Reyes Mate ha influenciado varias de sus obras como, según las propias palabras del dramaturgo: “*Himmelweg, Hamelin, Animales Nocturnos, Palabra de perro, La tortuga de Darwin, La paz perpetua o El cartógrafo*” (Mayorga, J. “Una deuda: Tres anillos”, versión manuscrita; agradecemos al autor por habernos transmitido el texto); la última lleva una dedicatoria a Reyes Mate en su publicación de 2014.

³ Se entiende por *intermedialidad* o *perspectiva intermedial* el enfoque en la “reconstrucción de relaciones intermediáticas”, es decir relaciones entre varios medios (Müller, 2007: 95-96).

⁴ Utilizamos el término *media* según la definición que da Éric Méchoulan de la palabra *médium*: “lo que permite los intercambios en una comunidad a la vez como dispositivo sensible (piedra, pergamino, papel, pantalla catódica son unos soportes mediáticos) y como medio en el que se producen estos intercambios” (“ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu”, Méchoulan 2003: 16; la traducción es nuestra). Para el plural, utilizaremos la palabra *medias*.

2005; Nünning, 1997 y 2004; Lumière, 2012)⁵, y sobre las potencialidades del arte dramático, en una dimensión metateatral. Como veremos, aunque no se trate de *teatro documental* en sentido estricto ya que la obra no incluye fuentes o documentos auténticos⁶, *El cartógrafo* posee un innegable valor documental pese y gracias a su dimensión ficcional.

2. ENTRE FICCIÓN E HISTORIA: UNA REPRESENTACIÓN INTERMEDIÁTICA DE LA MEMORIA DEL GUETO DE VARSOVIA

El cartógrafo remite con detalles fidedignos a acontecimientos ocurridos en el gueto judío de Varsovia, el mayor implantado por los nazis⁷. Instaurado en el otoño de 1940, inicialmente bajo pretextos sanitarios, reunió hasta 439 000 personas en 1941, de las cuales 36 000 oficialmente a las que se añaden entre 20 000 y 25 000 clandestinos sobrevivieron al hambre, las enfermedades, los suicidios, las ejecuciones y las deportaciones a campos de concentración y exterminio iniciadas en el verano de 1942. El gueto, antiguo barrio judío de Varsovia, fue totalmente arrasado por los nazis en 1943 tras la rebelión sucedida en la primavera del mismo año. Los supervivientes fueron asesinados o deportados; según los historiadores, sólo 80 combatientes del gueto sobrevivieron, muchos de los cuales murieron durante el levantamiento de Varsovia en el verano de 1944⁸.

Si la historia del gueto de Varsovia ocupa la integralidad de la obra y se evoca a veces de manera muy documentada, esa realidad siempre surge indirectamente: mediante discursos,

⁵ Se entiende aquí por *metahistórico* lo que conlleva una reflexión sobre el *proceso de escritura* de la historia, proceso que puede remitir a la búsqueda de documentos, la construcción del relato histórico (historiográfico o ficticio), la enseñanza de la historia, los monumentos, las conmemoraciones, etc. Para un estudio de la ficción metahistórica y sus relaciones con fenómenos intermediáticos: cf. Lumière, “Intermédialité et mise en scène de l’histoire au théâtre : Retrato de gran almirante con perros de Luis Riaza” (de próxima publicación).

⁶ Si nos atenemos a la definición propuesta por Patrice Pavis (Pavis, 2002: 373), el teatro documental (*théâtre documentaire; documentary theatre; Dokumentartheater*) es un “teatro que sólo utiliza para su texto documentos y fuentes auténticos, seleccionados y “montados” según la tesis sociopolítica del dramaturgo” (“Théâtre documentaire” : “Théâtre qui n’utilise pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et « montés » en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge”; la traducción es nuestra). En este mismo apartado dedicado al teatro documental, Patrice Pavis recurre también a la expresión *théâtre du document* como sinónimo de *théâtre documentaire*. Asimismo, en español, podremos considerar *teatro documental* y *teatro documento* como sinónimos.

⁷ Como lo notan M. Aznar Soler y W. Floeck (Floeck, 2012: e.l.), muy pocos dramaturgos españoles dedicaron obras al nazismo y el Holocausto. J. Mayorga, a quien M. Aznar Soler pregunta acerca de “este desinterés”, contesta: “Supongo que la escasa presencia del tema del nazismo en el teatro español se explica, en alguna medida, por la no participación de España en la Segunda Guerra Mundial y porque, lamentablemente, desde 1492 hay pocos judíos en España” (M. Aznar Soler, “Entrevista a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*”, inédita; de nuevo, agradecemos a Juan Mayorga por el envío de este texto). Los intercambios con Reyes Mate han nutrido el interés de Mayorga por el tema (*idem*).

⁸ Datos sacados del sitio web “*Enseigner l’histoire de la Shoah*” del *Mémorial de la Shoah* de París, realizado con el apoyo del Ministerio de la Educación nacional francés (cf. Referencias bibliográficas).

mediante diversos medias, que muchas veces se superponen. Recordemos que la obra abarca tres tramas: la de Blanca, española casada con un diplomático enviado en misión a Varsovia, ubicada en un presente contemporáneo a la escritura del texto⁹; la de dos habitantes del gueto, Niña y Anciano sin más precisiones onomástica: una nieta y su abuelo, el cual, cansado, encarga a la chica la realización de un mapa del gueto; y por último la de Deborah, situada entre los 60 y la actualidad, mujer que podría ser la Niña adulta aunque lo niega ante Blanca cuando ésta viene a conocerla al final de la obra.

El cartógrafo empieza con Blanca que cuenta a su esposo, Raúl, cómo por casualidad entró en una sinagoga y descubrió una exposición de fotografías sobre la vida en el gueto. Tenía un mapa de la Varsovia actual y apuntó los lugares mencionados en las leyendas de las fotos. Caminó hasta unos de esos lugares pero todo había desaparecido. De la memoria del gueto solo queda, según explica, una “piedra negra, quemada, de las ruinas del gueto” y un “gran monumento¹⁰” (Mayorga, 2014: 605). Luego, en la escena siguiente, aparece el Anciano descrito por una acotación lacónica: “Un Anciano congelado como en una fotografía”. (Mayorga, 2014: 605). La historia del gueto surge así a través de varios medias enredados. En las escenas centradas en Blanca, el gueto siempre vendrá evocado por discursos narrativos o rememorativos –el suyo o los de personajes a quienes conocerá en su búsqueda del famoso y quizás legendario mapa que hubiera dibujado una niña del gueto–, por vestigios del pasado o por fotos que apreciamos además de manera mediatizada por la descripción que hacen los personajes. En el caso del Anciano y la Niña, la cual aparece en la escena 4 mediante, como su abuelo, una comparación fotográfica (“Congelados como en fotografías, el Anciano y una Niña”, Mayorga, 2014: 608), la historia del gueto emerge con las palabras de la chica que cuenta a su abuelo lo que está sucediendo fuera, ya que todas las escenas con esos dos personajes pasan en el espacio cerrado e íntimo de la casa del abuelo. En cuanto a la realidad de Deborah, “superviviente” del gueto aunque dice que odia ese calificativo, la historia del gueto de Varsovia solo es evocada por su discurso rememorativo.

Si J. Mayorga no elige una perspectiva pseudo mimética¹¹ para representar la historia del gueto, al utilizar puntos de vista indirectos y subjetivos, se refiere sin embargo a unos datos

⁹ Se alude a un “museo” (Mayorga, 2014: 613) que podría remitir al Museo de la Historia de los Judíos Polacos (Muzeum Historii Żydów Polskich) edificado en el distrito de Muranów, en el centro del antiguo barrio judío, frente al Monumento de los Héroes del Gueto; iniciado en 2007, fue abierto al público en abril de 2013 y la exposición permanente fue inaugurada en octubre de 2014. El museo no se centra únicamente en la historia del gueto, sino en “los 1000 años de historia común de los pueblos polaco y judío” (Portal turístico oficial de la ciudad de Varsovia: <http://www.warsawtour.pl/es/node/163779>).

¹⁰ Debe de ser el Monumento de los Héroes del Gueto, edificado en 1947 en el sitio donde empezó la rebelión.

¹¹ Una perspectiva, según J. Mayorga, “ingenua”, que no ofrece nuevas interpretaciones del pasado ni establece puentes con el presente, objetivos esenciales del teatro histórico para nuestro autor: “hay, desde luego, un teatro

verídicos. Las descripciones pormenorizadas que hace la Niña de la violencia, la pobreza, las delaciones, las ejecuciones, las deportaciones y sus cifras históricamente atestadas, son horrorosas. Harán surgir en la mente del espectador escenas de hambre, penurias de electricidad, agua, carbón o medicinas, amontonamiento de gente en las casas, muertos en las aceras (escena 14), el inicio de las deportaciones (escena 17) –repitiendo mecánicamente la Niña el número de personas llevadas cada día desde la plaza Umschlagplatz: “Seis mil al día” (Mayorga, 2014: 628)¹² –, las deportaciones que siguen y las cifras que aumentan, las redadas, los saqueos, los silbatos que avisan del peligro inminente y la necesidad de esconderse (escena 19¹³). Las deportaciones y sus mortíferas cifras seguirán mencionadas hasta la última escena que reúne a la Niña y el Anciano: “Seis mil al día, veintitrés días” indica el abuelo en la escena 22 (Mayorga, 2014: 632), “Cincuenta días. Seis mil al día”, en la escena 30 (Mayorga, 2014: 641); y la Niña, en la escena 34, se refiere a la rebelión del gueto suscitada por el reanudo de las deportaciones, que como sabemos desembocará en su destrucción por los nazis¹⁴.

La distancia narrativa por la que se cuentan los hechos no les quita ni fuerza ni interés histórico: al contrario, esas atrocidades vienen entregadas a la imaginación del espectador que les dará una dimensión y una crudeza que los límites del espacio escénico no permiten representar. Esta mediación puede remitir también a la cuestión de lo representable e irrepresentable¹⁵ y evitar, al excluir la representación directa, los riesgos de la banalización y la sacralización (Todorov, 2000: 175-190) del horror, temas que muchas polémicas han suscitado en particular en el caso de la Shoah¹⁶.

histórico ingenuo que presume de estar más allá de todo interés, un teatro que se reclama espejo de la historia. [...] La acumulación de referencias documentadas crea cierta ilusión de objetividad. [...] El espectador puede sentir que ha sido desplazado a aquel tiempo. Puede creer que está contemplando directamente aquel tiempo. Sin embargo, el mejor teatro histórico no pone al espectador en el punto de vista del testigo presencial. Pues lo importante no es lo que aquella época sabía de sí misma. Lo importante es lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que solo el tiempo ha revelado. [...] En sus peores versiones, es el equivalente escénico del museo de cera. Pero ni en sus mejores versiones este teatro revela nada que no fuese ya evidente en los documentos sobre que se apoya. No pasa de ser una ilustración escénica de los mismos. Un teatro de información” (Mayorga, 1999: 8-10).

¹² Cifra indicada por los historiadores: “Enseigner l’histoire de la Shoah” del Mémorial de la Shoah de París.

¹³ Esta escena constituye el clímax de la historia de la Niña y el Anciano.

¹⁴ Son documentadas además las fechas mencionadas: el día “veintidós”, en la escena 17, es el 22 de julio de 1942, inicio de las deportaciones desde la *Umschlagplatz*; los “cincuenta días” que duraron las deportaciones según el Anciano en la escena 30, sitúan la escena en septiembre de 1942, final de la primera fase de deportaciones; las deportaciones se reanudaron a principios de 43, originando la rebelión del gueto.

¹⁵ Cuestión en el centro de la filosofía de R. Mate, cuyo pensamiento ha influenciado los trabajos teatrales y filosóficos de Mayorga: “en la obra de Reyes Mate hay elementos para lo que podríamos llamar una Ética de la Representación que, centrada en la exigencia de nunca desoír el silencio de las víctimas, replantea las preguntas fundamentales ante las que se enfrenta cualquier creador: ¿Qué es necesario representar? ¿Qué es posible representar? ¿Qué deja fuera toda representación? Distintos artistas, lectores de Reyes Mate, han llevado esas preguntas al centro de su trabajo (Mayorga, “Una deuda: Tres anillos”, versión manuscrita).

¹⁶ Al respecto, Mayorga afirmaba, en cuanto a *Himmelweg*, otra obra suya sobre el tema del Holocausto: “No hay ningún momento de *Himmelweg* en que aparezca violencia física explícita. Tal cosa sería ingenua y engañosa:

Obviamente, la realidad pasada evocada en la obra no es siempre verídica, como las escenas de vida relatadas por la Niña y los nombres ficticios que menciona (escenas 12 y 14), pero resulta verosímil. Como dice Deborah en la antepenúltima escena: “no tengo nada contra los cuentos si sirven para recordar” (Mayorga, 2014: 647)¹⁷. La reconstrucción discursiva y en parte ficticia de la historia del gueto, que Mayorga propone con su obra, puede participar en el trabajo de memoria colectivo ante este pasado arrasado por los nazis, un trabajo para el cual quizás no parecían suficientes los pocos vestigios y espacios conmemorativos edificados en Varsovia hasta enero de 2008, cuando Juan Mayorga estuvo en la capital polaca con motivo de una presentación de su obra *Hamelin* (Mayorga, 2011: e.l.). De hecho, la constatación de la total desaparición del gueto, doble muerte para las víctimas, fue lo que motivó a Blanca en su búsqueda de las huellas de la niña cartógrafa e inicialmente lo que inspiró a Mayorga la escritura de la obra. El dramaturgo explicó que durante su estancia en Varsovia en 2008, tras ver fotos del gueto en una sinagoga de Varsovia de lugares totalmente destruidos, se dio cuenta de que “lo que había desaparecido en el Holocausto y en el asesinato de seis millones de judíos, era, además de vidas inocentes, [...] modos de vida que habían sido radicalmente erradicados”. Le

nada que pongamos en escena podría representar el horror de la cámara de gas. [...] Detesto las obras de arte que pretenden “hablar por las víctimas”, “ser voz de los sin voz”. Ése me parece un ejercicio de suplantación inaceptable. Nadie puede ponerse en lugar de las víctimas, ni hablar por ellas; todo lo que podemos, a lo sumo, es hacer que resuene su silencio.”; al inicio de esa entrevista, J. Mayorga explicaba que “*Himmelweg* también bebe de *Shoah* [de Claude Lanzmann] y del debate generado por esa película acerca de la representación del exterminio de los judíos” (Aznar Soler, entrevista a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*”, inédita). Ver sobre este tema la declaración de Cl. Lanzmann sobre la película de S. Spielberg, *La lista de Schindler*: “L’Holocauste est d’abord unique en ceci qu’il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu’un certain absolu d’horreur est intransmissible : prétendre le faire, c’est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu’il y a un interdit de la représentation. En voyant *La Liste de Schindler*, j’ai retrouvé ce que j’avais éprouvé en voyant le feuilleton *Holocauste*. Transgresser ou trivialisier, ici c’est pareil : le feuilleton ou le film hollywoodien transgressent parce qu’ils ‘trivialisent’, abolissant ainsi le caractère unique de l’Holocauste” (Lanzmann, 1994). Lanzmann le reprocha a la obra de Spielberg, al haber intentado figurar directamente el horror, haber “trivializado” la Shoah. Esto remite a la “banalización” de la memoria, uno de los dos riesgos de la empresa memorística identificados por el filósofo T. Todorov (2000: 175-190): la “banalización” de la memoria quita su especificidad y su gravedad al acontecimiento; mientras que la “sacralización” de la memoria encierra los eventos en un pasado inasequible, museístico, que no puede ni desestabilizar ni aclarar el presente.

¹⁷ Según Mayorga, el teatro histórico no tiene por qué ser totalmente fidedigno y reanuda con ello con las pretensiones universalistas de la filosofía: “Como es sabido, ya Aristóteles distingue en la sección novena de su *Poética* entre el poeta y el historiador, considerando que si el historiador se ocupa de lo particular (lo que ha sucedido), el poeta trata de lo universal (lo que podría suceder). A juicio de Aristóteles, ese trato con lo universal pone al poeta cerca del filósofo y por encima del historiador. Aristóteles no se ocupa del teatro histórico, pero nos brinda una útil dicotomía para reflexionar sobre él. Cabe decir que la misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular. Esa búsqueda de lo universal puede exigir al poeta renunciar a la fidelidad al documento, a la que el historiador está obligado. El poeta no ha de ser fiel al documento, sino a la Humanidad. A toda ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro” (Mayorga: 1999, 8-10).

invadió entonces una “zozobra” que “acabaría por convertirse en teatro” (Mayorga, 2011: e.l.)¹⁸.

Así, *El cartógrafo* puede aparecer no sólo como una obra de teatro documentada y con valor documental, pues está basada en varios datos verídicos e informa al receptor sobre una realidad pasada, sino también como un documento que, aunque en gran parte ficticio, puede participar en la reconstrucción de una memoria del gueto judío, para la que quedan pocas fuentes auténticas. Cabe recordar que cuando se publicó *El cartógrafo* en 2010, el Museo de la Historia de los Judíos Polacos todavía no había abierto, y en el momento de su segunda publicación, en 2014, la exposición permanente estaba a punto de ser inaugurada (cf. nota 9). Además, si Varsovia colocó en 2008 y 2010 a lo largo de los límites del antiguo barrio judío varias placas conmemorativas de bronce con el mapa del gueto —lo que en muchos aspectos coincide con la idea del personaje de Blanca, de lo que hablaremos más adelante—, J. Mayorga desconocía el proyecto cuando escribió su obra¹⁹. Insistimos en que este trabajo de memoria por parte del gobierno polaco es muy reciente y estaba en sus primeros balbuceos cuando el dramaturgo emprendió la escritura de la obra.

3. MEMORIAS IMPEDIDAS O EL MAPA COMO MEDIO DE ANAMNESIS

Además de participar en la recuperación de la memoria del gueto aunque sea por el medio de la ficción, *El cartógrafo* lleva al receptor hacia una reflexión sobre el trabajo de memoria y de duelo. Si los vestigios del gueto han sido destruidos casi enteramente, las heridas engendradas siguen vivas. Juan Mayorga parece abogar por un trabajo de memoria como mecanismo terapéutico para hacer emerger una memoria “impedida²⁰” (Ricoeur, 2000: 82-111, 574-589), trabajo que se realiza en el texto mediante la figura del mapa y esto, tanto a nivel individual como colectivo.

¹⁸ La mediatización de la historia por el prisma del discurso subjetivo parece figurada además por la organización espaciotemporal de la obra y su fragmentación en escenas, que pueden aparentarse a los mecanismos de la memoria: podemos más o menos situar temporalmente las escenas, pero los indicios vienen diseminados en el texto, sin marco explicitado por las acotaciones. La única acotación que precisa un periodo es la primera pero superpone varias épocas (“*En Varsovia, entre 1940 y la actualidad*”; Mayorga, 2014: 603), y la multitud de escenas (37) que alternan entre épocas diferentes o combinan, para algunas escenas mudas, varias temporalidades (escenas 6, 15, 20 y 28), puede crear cierta confusión temporal. Asimismo, los personajes son anónimos, provistos de nombres genéricos o ficticios, y, nada de grandes frescas, la mayoría de las escenas se desarrollan en dúos en espacios cotidianos o íntimos.

¹⁹ Según lo que nos explicó en un correo electrónico escrito el 14 de julio de 2016.

²⁰ Paul Ricoeur destacó tres formas de “usos y abusos de la memoria” que pueden ocurrir a nivel individual y colectivo: la memoria impedida (*empêchée*), manipulada (*manipulée*) y obligada (*obligée*).

Blanca, al inicio, imagina hacer un mapa de la Varsovia actual en el que aparece el “espacio que ocupó el gueto”, no para los turistas sino “para los que viven [allí]”, al considerar que el gueto “Es parte de la ciudad”. Propuso la idea a un concejal como la de “Marcar en el suelo la silueta del gueto” (escena 7; Mayorga, 2014: 613). La intención de Blanca es hacer viva la memoria del gueto, lejos de la distancia del museo y los monumentos edificados por la ciudad según la respuesta del concejal (Mayorga, 2014: 613). Cuando Blanca le cuenta este intercambio a Raúl, su esposo la reprende: “Imagina que un extranjero llegase a Madrid dándonos lecciones sobre nuestra historia. Que se le ocurriese marcar en el mapa, en el suelo, las atrocidades de nuestra Guerra Civil. ¿No te sentirías ofendida? (Mayorga, 2014: 613)”. La reacción de Raúl remite a debates frecuentes acerca del deber de memoria: ¿por qué abrir heridas?, ¿quién puede juzgar a las víctimas o su familia en su voluntad, o no, de realizar un trabajo de memoria²¹?

Pero la obra da razón a Blanca: el acto de rememoración aparece como un medio para superar el sufrimiento y hacer el duelo, y esto mediante la figura del mapa. La curiosidad de la mujer por los mapas se convierte en obsesión y Blanca pasa a hacer mapas de todo: hace “Uno por día. Es como un diario.” (Mayorga, 2014: 614). Ese diario íntimo, lo va a escribir en el suelo. En la escena 11, pide a Raúl que la ayude a reproducir su silueta en el suelo para hacer “Un mapa” (Mayorga, 2014: 620). Se inicia entonces un largo proceso introspectivo: en la escena 18 está todavía “ante su silueta vacía” (Mayorga, 2014: 628), empieza a dibujar sobre su silueta en la escena 28, hasta que el *mapa*, su mapa, le permita acceder, en una de las últimas escenas, la 33, a un recuerdo traumático y verbalizarlo. La escena empieza con la aparición de Raúl. Inquieto ante el estado de su mujer encerrada en los mapas, le ha preparado su viaje de regreso a Madrid para que su familia la cuide. Blanca no le contesta hasta que él le pregunte acerca del mapa. Entonces, ella se abre y deja volver, gracias al mapa, el recuerdo negado de una experiencia traumática compartida con su esposo, la muerte de su hija:

RAÚL: ¿De verdad es un mapa?

BLANCA: Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, fechas. Sonidos. Lugares. Madrid. Varsovia. Londres. Cosas que

²¹ Como destaca W. Floeck: “Los personajes de Raúl y de Blanca encarnan las dos distintas reacciones frente a un pasado traumático: allí olvido y represión y aquí testimonio y memoria. Son las mismas reacciones que el autor ha conocido en su propio país frente a la experiencia de la Guerra Civil: por un lado, la censura bajo el franquismo y el “pacto de silencio” durante la transición de la dictadura a la democracia y, por otro, los esfuerzos de hacer memoria desde finales de los años ochenta, que él mismo apoyó con sus propios dramas sobre la Guerra Civil. [...] Raúl es el representante de aquel pacto de silencio que para una parte de los españoles es hasta hoy en día la reacción adecuada frente al pasado reciente de su país. Blanca, por su parte, lucha obstinadamente por el descubrimiento de la inhumanidad pasada y su memoria, para que no se repita en su presente o en el futuro” (Floeck, 2012: e.l.).

estaban separadas, aparecen juntas. Cosas olvidadas vuelven. Tú cuando te conocí. Alba el día que nació. Alba el primer día de colegio.

RAÚL: Blanca...

BLANCA: Alba caminando sola por Londres. Alba el día que murió.

RAÚL: Blanca... (Mayorga, 2014: 643).

En torno a la anamnesis de la muerte de Alba, se reanuda el diálogo entre esposos y Raúl sigue a Blanca en esa cartografía de la introspección. Blanca empieza un largo monólogo en el que imagina las últimas horas de su hija y, con ello, hace presente la memoria del evento traumático (Mayorga, 2014: 643-644). Hablar es la primera etapa del duelo.

Blanca, que logra realizar un trabajo de memoria mediante la figura del mapa, podría funcionar como una metáfora de la Varsovia actual ante la historia del gueto judío. La idea del mapa como medio para acceder a la memoria impedida y recuperarla, esta vez en el caso colectivo, viene sugerida por las últimas escenas que representan al Anciano y la Niña. En la escena 34, la chica había avisado a su abuelo de que quería sumarse a la rebelión estallada en el gueto y pues abandonar su actividad cartográfica. Su abuelo intentó convencerla de seguir, subrayándole la importancia de su misión: “Nadie sabe lo que ha pasado aquí como lo sabes tú. Si puedes escapar, tu deber es contar al mundo lo que has visto (Mayorga, 2014: 645).” El mapa de la niña permitirá guardar la memoria de la vida en el gueto y de las atrocidades del nazismo²². Como muestra la última escena de la obra, la 37, la Niña no abandonó su misión. Ha salvado el mapa del gueto y con él la memoria del lugar, pero de forma codificada, escondida, subterránea. Hay que buscar el mapa y descifrarlo:

La Niña elige una baldosa del suelo, la levanta; en el reverso de la baldosa hay marcas. La Niña saca un punzón y hace más marcas. Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa de Varsovia²³ (Mayorga, 2014: 650).

El mapa aparece pues en la obra como un medio con el que se puede conservar y recuperar una memoria individual o colectiva, para reconocer las heridas del pasado, reconocer a las víctimas y realizar un trabajo de duelo o justicia.

4. MAPA Y TEATRO: REFLEXIONES SOBRE MEDIACIONES

²² En una escena anterior, la 10, el abuelo ya había advertido a su nieta de que el mapa que ella estaba haciendo: “no es un mapa cualquiera. No puede parecerse a ningún mapa que hayas visto. Es el mapa de un mundo en peligro. Un arca” (Mayorga, 2014: 618).

²³ Esto corresponde además a la advertencia del abuelo que indicaba a su nieta que había que cifrar el mapa por si cayera en manos del enemigo (Mayorga, 2014: 621). Recuerda también lo sugerido por Deborah a Blanca en la escena 35: la autora del mapa, de haber existido de verdad, hubiera buscado un modo para preservar el documento, excluyendo materiales perecederos como el papel o la madera.

Si Mayorga figura unas funciones del mapa con las acciones de los personajes, algunos de ellos, el Anciano y Deborah, formulan unas consideraciones explícitas sobre este tipo de documento. Esas observaciones de índole metahistórica abren, al final del texto, unas reflexiones sobre las similitudes entre mapa y teatro. Varias características del mapa, en particular sus potencialidades rememorativas y sus implicaciones historiográficas y políticas, pueden transferirse entonces al arte teatral.

Estas consideraciones aparecen esencialmente en las escenas 5, 8 y 10 para el personaje del Anciano, y 26, 29 y 35 para Deborah. La capacidad de representación del mapa parece infinita. El Anciano explica a su nieta que “Se puede hacer mapas de cualquier cosa”, incluso de los sentimientos y los sentidos (Mayorga, 2014: 611). Le enseña que se pueden convertir en mapas los cuentos, mitos, eventos históricos o incluso las biografías (Mayorga, 2014: 608-609, 618). Hizo el mapa de su madre, su padre e intenta hacer el suyo, apuntando los lugares esenciales de esas vidas (Mayorga, 2014: 618). Del mismo modo, Deborah, en la escena 29, explica a un agente comunista, Dubowski, que la acusa de entregar mapas a enemigos del estado, que los mapas que a él le resultan enigmáticos y sospechosos son en realidad mapas “biográficos” de varios artistas (Mayorga, 2014: 639). Asimismo, aprendemos en la escena 35 que Deborah realizó un libro titulado *Cartografía de la ausencia*, que presenta entre otros un “mapa del exilio republicano español” y un “mapa de la limpieza étnica en Yugoslavia” (Mayorga, 2014: 646).

Se insiste además en la parcialidad del documento cartográfico. Pese a su aspecto esquemático y científico, responde a la visión de su autor y a fines específicos. El abuelo advierte así a su nieta: “El mapa hace visibles unas cosas y oculta otras. [...] Si un cartógrafo te dice que es neutral, desconfía de él. [...] Un mapa siempre toma partido²⁴” (Mayorga, 2014: 610). Le explica que “*Definitio est negatio*” (Mayorga, 2014: 617): para representar de manera inteligible se deben seleccionar unos elementos y callar otros²⁵. Por eso es significativa la escala, que traduce la perspectiva y la intención del cartógrafo:

²⁴ Da el abuelo otros ejemplos elocuentes: “En este mapa, el centro del mundo es Atenas; en este lo es Jerusalén. Estos dos representan el mismo lugar, pero fíjate: los checos lo llaman Terezin; los alemanes, Theresienstadt. El México que encontró Cortés según lo veían los indígenas; los españoles lo veían así” (Mayorga, 2014: 610).

²⁵ Otra conexión con el teatro de tema histórico, según Mayorga: “La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia capaz de exponer el pasado 'tal y como fue', es una peligrosa ingenuidad. Así como resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro histórico desinteresado. El teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la autocomprensión de su época y, por tanto, empuja en una dirección el futuro de su época” (Mayorga, 1999: 8-10).

El mapa debe hablar a primera vista. No lo hacemos para nosotros, sino para alguien que un día lo mirará, quizá dentro de mil años. ¿Qué queremos que él vea? Ahí aparece la cuestión de la escala. Las cosas importantes sólo se ven a pequeña escala (Mayorga, 2014: 615).

No por nada está subtitulada la obra *Varsovia, I: 400.000*, cifra de una escala: metafóricamente el texto puede funcionar como un mapa de la Varsovia actual y pasada y, por extensión, como un mapa de memorias heridas, individuales y colectivas.

Por sus capacidades, los mapas pueden tener consecuencias cruciales. Según los comentarios del Anciano o Deborah, quitan miedo ante los lugares desconocidos, salvan vidas al conducir a los navegantes o los exiliados a buen puerto, hacen ganar batallas y, en el caso de mapas fraudulentos, permiten engañar y desorientar a los enemigos (Mayorga, 2014: 609). Los mapas además poseen un valor performativo: al representar, crean una realidad, como un país o una nación al reunir reinos y delimitar fronteras²⁶. Así pueden constituir unos instrumentos de dominación, como en un caso de colonización. El Anciano explica:

En este viejo mapa, América aparece despoblada, como pidiendo que los blancos la ocupen. África: leones, chimpancés... ¿Y los hombres? Este mapa de lenguas, éste de credos, éste de razas, son armas contra otros mapas, preparan ataques que borrarán fronteras. Por eso, en la mesa de los poderosos siempre hay mapas (Mayorga, 2014: 610)²⁷.

En sus reflexiones, los personajes comparan el mapa con otros medios. Primero, la fotografía, que para el abuelo difiere del documento cartográfico porque “En una foto siempre hay respuestas a preguntas que nadie ha hecho. En el mapa sólo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo” (Mayorga, 2014: 617). Deborah, al final de la obra (escena 35), hará a Blanca comentarios similares, distinguiendo esta vez el mapa del cine y acercándolo al teatro:

Lo lamento, ni yo soy aquella niña ni creo que haya existido. Siempre me pareció inverosímil, cuento de vieja. Pero no tengo nada contra los cuentos si sirven para recordar. ¿Qué importa si la niña existió o no? Pudo existir. Pero usted quiere algo más, usted quiere salvar a la niña. O al menos, salvar el mapa, asegurarse de que todo aquello no fue en vano. No creo que lo encuentre nunca. Y aunque lo encontrase, aunque lo tuviese delante de los ojos, no lo reconocería. Ellos se habrían asegurado de que no cualquiera pudiese utilizarlo. Me gustaría que hiciesen esa película. No sería “otra película sobre el Holocausto”. El mapa

²⁶ Explica el Anciano que “Francia es el mapa de Francia [...] El mapa hace que exista Francia” (Mayorga, 2014: 610).

²⁷ Deborah, en la escena 26, denunciará la manipulación “propagandística” que la autoridad comunista hizo de sus mapas, al falsificar los documentos que ella como cartógrafa oficial entregó al estado. Borraron calles o edificios e inventan otros por la seguridad del estado, según sugiere Molak, otro agente que la interroga (Mayorga, 2014: 636). Deborah declara así: “He llegado a pensar que no trabajo en el Servicio Cartográfico, sino en el Departamento de Desinformación” (Mayorga, 2014: 636).

no debería aparecer, siempre resultaría decepcionante. La película debería ser el mapa. No creo que lleguen a hacerla. La idea, un cartógrafo de un mundo en peligro, es demasiado difícil, no sé si el público aceptaría que hay algo importante en juego. Sería mejor una obra de teatro. Las películas están llenas de respuestas a preguntas que nadie hace. En el teatro todo responde a una pregunta que alguien se ha hecho. Como los mapas (Mayorga, 2014: 647-648).

La obra de teatro, como el mapa, ofrece una lectura de la realidad pasada o presente, una interpretación subjetiva y conceptual de esa realidad. Otra vez, se sugiere que *El cartógrafo*, la obra en su conjunto, constituye un *mapa* del gueto: aparece como un documento entregado al espectador, un documento que le permite imaginar el gueto de Varsovia y participar así en la reconstrucción de una memoria aniquilada.

En conclusión, *El cartógrafo* pone en perspectiva el arte teatral mediante una red intermediática rica y compleja (teatro, discursos, memoraciones, fotos, mapas). El teatro aparece en la obra como un portentoso vehículo de historia pese y gracias a las potencialidades que le confiere su índole ficcional, capaz de hacer experimentar al espectador un episodio histórico más allá de los límites del escenario, con una distancia respetuosa y cierto pudor²⁸. El teatro, asimismo, por sus similitudes con el documento cartográfico, aparece como una herramienta para hacer memoria, a nivel colectivo e individual, un artefacto para mirarse, escucharse, descubrirse y, quizás, superar los traumas que un lenguaje directo no permitiría formular. Aunque no se trate de teatro documento propiamente dicho, *El cartógrafo*, provisto de cierto valor documental, se presenta como un documento sobre la historia y sobre el presente, sobre la memoria y para la memoria, y puede suscitar en el espectador una reflexión sobre la representabilidad del pasado, las implicaciones de toda representación histórica y la fuerza del discurso teatral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

²⁸ Mayorga intenta crear así una “experiencia” en el espectador: “no me interesa nunca el caso histórico desde una aproximación documental. Lo que quiero es construir una experiencia, y la experiencia la encuentro allá donde esté. Puede ser en mi actualidad o en un pasado que me concierne y por tanto es actual en esa medida. [...] Cuando un dramaturgo se ocupa de la historia, no debe presentar la imagen ya prevista o prefigurada por el espectador sino hacer ver algo que no había sido visto hasta entonces” (Gabriele, 2009: 165-166). Haciendo “experiencia”, el espectador está incitado a interrogarse sobre sí mismo y la realidad que lo rodea: “Cuando digo que intento construir en escena una experiencia, lo que quiero decir es que intento que al espectador le haya sucedido algo en su vida con esa obra. [...] Espero que sea una experiencia que el espectador pueda hacer suya y sobre la que pueda hacer memoria y conciencia” (Gabriele, 2009: 180-181).

- ELIAS, A.J. (2001). *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ____ (2005). "Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History". *Rethinking History* 9, 159-172.
- FLOECK, W. (2012). "La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria". *Don Galán* 2, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3 [15/05/2016].
- FOLEY, B. (1986). *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca: Cornell University Press.
- GABRIELE, J.P. (2009). *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*. Oviedo: KRK Ed.
- LANZMANN, Cl. (1994). "Holocauste, la représentation impossible". *Le Monde*, 03/03, 7.
- LUMIERE, É. (2012). *Clio en question. Le théâtre métahistorique en Espagne (1980-2010)*. Université Toulouse 2 (tesis de doctorado).
- ____ (próxima publicación). "Intermedialité et mise en scène de l'histoire au théâtre : *Retrato de gran almirante con perros* de Luis Riaza". En *L'intermedialité à la croisée des chemins: bilans et perspectives*.
- MAYORGA, J. (1999). "El dramaturgo como historiador". *Primer Acto* 280, 8-10.
- ____ (2011). "Teatro y cartografía" (conferencia grabada). En *Poética y Teatro: Juan Mayorga*, Congreso de la Fundación Juan March, <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?pI=22728> [15/05/2016].
- ____ (2014). *El cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)*. En *Juan Mayorga. Teatro 1989-2014*, 601-650. Segovia: Ediciones La uña RoTa.
- MECHOULAN, É. (2003). "Intermedialités : le temps des illusions perdues". *Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts* 1, 9-27.
- MEMORIAL DE LA SHOAH DE PARIS. "Étude de cas: le ghetto de Varsovie (1940-1943)" (partes 1 y 2). *Enseigner l'histoire de la Shoah*. <http://www.enseigner-histoire-shoah.org/outils-et-ressources/fiches-thematiques/les-grandes-etapes-de-la-shoah-1939-1945/etude-de-cas-le-ghetto-de-varsovie-1940-1943-12.html> [15/05/2016].
- MÜLLER, J.E. (2007). "Séries culturelles audiovisuelles ou: Des premiers pas intermédiatiques dans les nuages de l'archéologie des médias". En *Intermedialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, M. Froger y J. E. Müller (eds.), 93-110. Münster: Nodus.

- NÜNNING, A. (1997). "Crossing Borders and Blurring Genres. Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s". *European Journal of English Studies* 1, 217-238.
- ____ (2004). "Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet. Towards an Applied Cultural Narratology". *Style* 38, 352-375.
- PAVIS, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin.
- RICŒUR, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- TODOROV, T. (2000). *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle*. Paris: Robert Laffont.