

La memoria en el espacio: los mapas de Juan Mayorga (a propósito de *El Cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*)

ENRICO DI PASTENA
Università di Pisa

Resumen

El artículo aborda la presencia de la cartografía y su conceptualización en *El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)* de Juan Mayorga, sin olvidar que el motivo recurre, a veces de forma significativa, en otras piezas del dramaturgo. Configurar un mapa, en ningún caso un mero calco de la realidad, es construir un relato y ofrecer una interpretación del mundo. Se relaciona aquí el enfoque de *El cartógrafo* de forma más general con el *Spatial Turn* reconocible en la episteme contemporánea (que se ha usado también, por la exigencia de "*Spacing the Holocaust*", para intentar dar cuenta del genocidio judío) y de forma más específica con los trabajos de Karl Schlögel. Armonizando esta fuente significativa con otras, Mayorga convierte en su producción el mapa en una potente metáfora del discurso teatral y de la posibilidad, o necesidad, de la memoria, incluso en relación a aquello, como la Shoah, de lo que se ha dudado que pudiera transmitirse plenamente.

Riassunto

L'articolo affronta la presenza della cartografia e la sua concettualizzazione ne *El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)* di Juan Mayorga, senza dimenticare che il motivo ricorre, talvolta in modo significativo, in altre *pièces* del drammaturgo. Configurare una carta, in nessun caso un mero calco della realtà, è costruire una narrazione e offrire una interpretazione del mondo. L'impostazione de *El cartógrafo* viene qui collegata in modo generale allo *Spatial Turn* riconoscibile nella episteme contemporánea (utilizzato, per l'esigenza di "*Spacing the Holocaust*", anche per tentare di dar conto del genocidio ebreo) e in modo più specifico ai lavori di Karl Schlögel. Miscelando questa fonte significativa e diverse altre, Mayorga nella sua produzione trasforma la carta in una potente metafora del discorso teatrale e della possibilità, o necessità, della memoria, persino in relazione a ciò che, come la Shoah, si è dubitato potesse essere trasmesso pienamente.



Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo.
A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias,
de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces,
de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas.
Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto
de líneas traza la imagen de su cara.

J.L. Borges, *El hacedor*

Es objetivo de este trabajo abordar la presencia de los mapas y su conceptualización en relación con el tema de la memoria histórica, en el marco del corpus teatral de Juan Mayorga. Nos centraremos especialmente en *El cartógrafo: Varsovia, 1: 400.000*, recordando que el tema informa también *581 mapas*, es relevante en *Los yugoslavos* (recientemente reelaborada) y aparece de

soslayo en otras piezas del dramaturgo¹, quien, además, lo trata desde la vertiente crítica en “Cartografía teatral de espacios de excepción”².

El propio Mayorga ha rememorado la génesis de *El cartógrafo*, obra escrita algún tiempo después de una visita a Varsovia realizada en enero de 2008. En aquella ocasión el autor vio una exposición de fotos sobre el gueto y percibió la invisibilidad, en la actual conformación de la ciudad, de una parte significativa de su pasado relacionado con la comunidad judía (experiencia que transmite a la coprotagonista de la pieza)³. No sería incorrecto por lo tanto decir que un importante estímulo inicial de *El cartógrafo* fue la captación de una “ausencia” por parte de un fino lector de Benjamin y de un autor propenso a recuperar para el ámbito teatral temas vinculados a la memoria histórica y a esa desgarradora inflexión suya que es la Shoah⁴.

En la obra se cruzan varios planos temporales; entre ellos destacan el relativo a los pocos años de existencia del gueto judío establecido en Varsovia por la Alemania de Hitler (desde el otoño 1940 al 1943, año en el que tuvo lugar el único gran levantamiento en armas por parte de la población judía en la época nazi) y “la actualidad” (esta era la indicación que encabezaba la obra en su primera impresión, en 2010)⁵. A su vez, la trama supone principalmente el entrelazamiento de dos líneas argumentales: la búsqueda hoy en día de un mapa del gueto, presuntamente dibujado desde la observación directa por una niña que ayudó a su abuelo, un cartógrafo inválido, y cómo ese mapa fue elaborándose unas décadas antes. Se trata de una manera de relacionar dos crisis: la histórica de la Polonia invadida por las tropas nazis y la familiar de una mujer que, tras el suicidio de su hija, se siente lejos de su pareja e insatisfecha de la vida que ha vivido hasta el momento. Mi objetivo es reconstruir parte del sustrato de lecturas que subyacen a *El cartógrafo* –especialmente las relacionadas con el mundo de los mapas– y potenciar la comprensión de la obra, también por lo que respecta a la reflexión alrededor de la cartografía, de la memoria y de su trabajosa configuración y persistencia.

El mapa constituye la metáfora principal de *El cartógrafo*, y condiciona las vidas de las dos protagonistas, Deborah y Blanca. Quizás la relevancia de este tema pueda resultar obvia en el caso del primer personaje, quien, gracias a su fortaleza y longevidad, desempeña el cargo de cartógrafo a lo largo de diferentes y difíciles fases históricas, y algo menos evidente en el caso del segundo. De paso diré que ambas figuras vienen a confirmar cierta inconformidad de los personajes femeninos ante la injusticia, la fuerza de rebelarse ante ella y la voluntad de imprimir cambios en sus existencias, lo que supone un aspecto reiterado en la producción de Mayorga (Pérez-Rasilla, 2010) y presente además en la de otros dramaturgos activos en España en las últimas décadas. En realidad, también la vida de Blanca estará marcada por los mapas. Un mapa es ocasión para que la mujer se pierda al comienzo de la obra (esc. 1). La sinagoga de Varsovia, que accidentalmente se libró de la destrucción, es el lugar que, con la exposición de fotos que alberga, le permite abrir una ventana a otra época y a un mundo borrado, del que en el cuerpo de la capital polaca apenas quedan cicatrices. “No es solo la gente lo que falta” (esc. 1, 16), observa la mujer, que en una versión anterior del texto explicitaba: “Es como si todo se hubiese evaporado”. La misma casa en que vive con el marido Raúl, funcionario de la

¹ Recuerda varias entre ellas Sucasas (2017) en un penetrante estudio.

² Al tema Mayorga también ha consagrado unas reflexiones en la conferencia “Teatro y cartografía”, leída en la Fundación March de Madrid en abril de 2011, de la que existe grabación en línea. Deseo hacer constar mi profunda gratitud por Juan Mayorga, que suele dialogar generosamente con quien esto escribe.

³ “Cartografía teatral de espacios de excepción”, en Mayorga (2016a: 325-326).

⁴ Véanse al respecto las consideraciones de García Barrientos (2011), de Floeck (2012) y la “Introduzione” de Di Pastena (2014) a *Teatro sulla Shoah*, con indicaciones bibliográficas.

⁵ Posteriormente, *El cartógrafo* se imprimió en (2014a) junto a las demás obras extensas de Mayorga y, en el mismo año (2014b), acompañada de una traducción italiana. De aquí en adelante citaremos a partir de la última versión impresa del texto (2017), posterior al estreno español (cfr. abajo, n. 15) y que supone cambios de cierta envergadura con respecto a las anteriores.

embajada española en la capital polaca, se halla en el interior del antiguo gueto (esc. 1, 16), pero Blanca se percató de ello solo después de haber visto la reveladora exposición de fotos de los años Cuarenta (tomadas con toda probabilidad por un soldado alemán). En la parte final de *El cartógrafo* pone la apostilla a la experiencia con la que se abre la pieza Deborah, la interlocutora privilegiada, primero a distancia y luego *in presentia*, de la mujer española. Deborah, ya anciana, afirma: “Si quieres conocer un lugar, piérdete en él. Si quieres ver cómo funciona, quién manda y quién obedece, la frontera entre la ciudad de los señores y la de los que sólo tienen su cuerpo, tienes que perderte” (esc. 24, 101). Se trata de un eco del Benjamin de *Infancia en Berlín hacia 1900*, quien considera el perderse en una ciudad un arte⁶. Blanca, convertida en cartógrafa peculiar, compondrá un imaginado diario personal elaborando una serie de mapas, uno al día (esc. 12, 52). Y también transformará la silueta de su cuerpo en una imagen cartográfica de su identidad y de su dolor personal (esc. 22), motivado, como recordamos, por la pérdida de una hija, pérdida que es la raíz de su búsqueda –más allá de toda lógica– del mapa del gueto y de quien pudo dibujarlo.

Antes de relacionar estas y otras acciones con la memoria personal e histórica, veamos brevemente qué hemos de entender por “mapa”, cuáles pueden ser sus funciones, alcances y significados⁷. Quizás los mapas más comunes en nuestro horizonte sean los físicos o políticos, estos últimos con los países dibujados de un mismo color, según una idea de unidad que pretende anular diferencias internas o que fija líneas de fronteras a menudo redefinidas con el ejercicio de la violencia o incluso sencillamente trazadas con tiralíneas. De hecho, el mapa topográfico o de propósito general (el que representa gráficamente los principales elementos que conforman la superficie terrestre) ha sido el objetivo primordial de la cartografía hasta mediados del siglo XVIII, centuria en la que de forma más sistemática se fueron plasmando en los mapas datos sociales y científicos, dando lugar a la difusión de los llamados mapas temáticos o de propósito particular, es decir aquellos cuyo objetivo es localizar características o fenómenos específicos, y cuyo contenido puede abarcar muy diversos aspectos (desde información histórica, política o económica, hasta fenómenos naturales como el clima, la vegetación o la geología: cfr. Robinson, 1982). Dicho de otra manera: aunque la función básica y primordial de los mapas fue orientar en el espacio y conservar la memoria de los lugares, lo cierto es que se pueden hacer mapas de incontables aspectos de la vida individual y social, así como de eventos naturales o manifestaciones del cosmos. Los mapas permiten cartografiar territorios físicos, ideológicos, mentales y emocionales. Y aunque siempre habrá implicaciones que no podrán verse reflejadas en ellos⁸, son un sistema de representación que sigue vigente en una época de formulaciones cartográficas digitales o de ciberespacio, cuando se han transformado, quizás para siempre, las categorías tradicionales de tiempo y espacio, al igual que los métodos de representación del mundo y las formas del conocimiento. La metamorfosis del antiguo régimen espacial en Ciberia, el territorio virtual del ciberespacio, que no por casualidad sigue acudiendo a una metáfora topográfica para identificarse, podrá contribuir al surgimiento de una nueva geopolítica (cfr. Schlögel, 2007: 75). No olvidemos, finalmente, que la ciencia está dibujando mapas genéticos: si los antiguos navegantes dependían de los mapas y de las cartas para explorar lo desconocido, los investigadores de hoy los construyen para

⁶ Cfr. Benjamin (ed. 1982: 15): “Perderte [...] en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje”; y recuérdese la figura del *flâneur* del *Libro de los pasajes* (sobre ella volveremos).

⁷ Dan respuesta a algunas de estas preguntas los ensayos recogidos en Harley (2005). Un amplísimo recorrido por la historia de la cartografía proporcionan Harley y Woodward (1987; 1992; 1994), Woodward y Lewis (1997), Woodward (2007) y Monmonier (2015).

⁸ Tal como se insinúa en las esc. 7, 36-37 de *El cartógrafo*: “Dos ejércitos a punto de entrar en combate: es fácil representar el número de soldados, su ubicación, su armamento... Pero ¿y las razones de unos y otros para morir?, ¿y el valor y el miedo de un soldado? Es fácil dibujar una calle, pero ¿y un instante de vida en esa calle?...”.

explorar los territorios que el conocimiento de lo infinitamente pequeño ha contribuido a ensanchar (Haraway, 1998: 199).

El mapa, supersigno complejo, es un instrumento sesgado. El nacimiento del estado moderno no ha hecho sino potenciar la transmisión, por su mediación, de contenidos ideológicos y el control y la gestión del espacio, implicando una hegemonía de la función estratégica en su uso. Dibujar un mapa es estructurar un relato. El punto de vista de quien lo dibuja determinará presencias y omisiones, establecerá relaciones de poder entre los objetos representados, se adueñará de una parte del cosmos de forma intencionada. Transformará, en definitiva, el espacio en territorio.

Se entiende por lo tanto que, como manifestación privilegiada de poder, el mapa pueda ser impugnado artísticamente. Es lo que ilustra Estrella de Diego (2008) en *Contra el mapa*, una lectura oblicuamente aprovechada por Mayorga en *El cartógrafo* (y que él mismo me señaló en su día). De Diego arranca su recorrido en 1929 con la publicación en la revista *Variétés* de un provocador "Mapa del mundo en la época de los surrealistas", caracterizado por la toponimia dislocada y unas fronteras sorprendentes. Lo enfoca como un episodio clave en la historia de la utilización de los mapas entre los artistas actuales, quienes vuelven a plantear la alteración o el desvío con respecto al discurso cartográfico oficial como un arma contra las narraciones impuestas o preestablecidas⁹. En definitiva, transgredir el mapa equivale a llevar a cabo una revisión del mundo, puesto que, como hemos sugerido, las metáforas espaciales no suelen ser neutrales. Considero que Mayorga extrae una idea clave de la lectura de Estrella de Diego (o encuentra en ella la confirmación de esa idea): las cartografías pueden ser subversivas y combativas, y su análisis o cuestionamiento, resultar de lo más provechoso para decirnos quiénes somos y de qué lado nos situamos.

En *El Cartógrafo* toma forma la confianza en que el mapa se convierta, de prevalente medio de dominio, en instrumento de supervivencia o en resorte de la memoria (una memoria especialmente necesaria por incómoda y perturbadora). Ninguno de estos supuestos está muy lejos de la realidad. En cuanto al primero, es sabido que orientarse con tempestividad en tiempos de peligro puede marcar la diferencia entre la vida y la muerte: ahí está para probarlo el *Filoatlas*, un prontuario de la emigración judía aparecido en el Berlín de 1938 que ilustraba las vías de escape a los perseguidos por el nacionalsocialismo (Schlögel, 2007: 125-129); un mapamundi completado con un abanico de informaciones, entre ellas las distancias, expresadas en kilómetros, a las que se encontraban las principales ciudades de destino y con ellas la salvación. En segundo lugar, señalaré que se ha intentado figurar la Shoah en el espacio y a través de los mapas. Podemos recordar, para poner un ejemplo conocido, que Raul Hilberg (1981) estudió cuestiones logísticas y organizativas de los convoyes alemanes que llevaban a los deportados, logrando un nivel de concreción que más tarde se potenciaría con la exigencia de "*Spacing the Holocaust*", es decir representar de forma espacial el exterminio de los judíos de Europa, como en los más de 300 mapas recogidos en el *Atlas of the Holocaust* de Martin Gilbert (1993), también autor de una investigación sobre los lugares del genocidio judío (Gilbert, 1998), o como en las consideraciones de Doel y Clarke (1998: esp. 48-57) sobre la relevancia de la dimensión espacial para intentar aproximarse, con las limitaciones implícitas en el asunto, a la Shoah. Evidentemente, los lugares no son indiferentes para la conservación de la memoria histórica, incluso cuando han sido borrados de la realidad física o han sufrido alteraciones sustanciales. Es más que legítimo hablar de una hermenéutica topográfica.

Además de la referencia al Filoatlas –esc. 8, 40, aunque no se le llame explícitamente por su nombre–, en *El cartógrafo* se filtran varios ejemplos concretos de mapas, sobre todo en las

⁹ El enfoque se puede ampliar a un sinnúmero de creaciones de otros artistas, desde el británico Simon Patterson, al israelí Joshua Glotman, a la argentina Teresa Pereda (*Itinerario de Cuatro Tierras*), sin olvidar manifestaciones del "Net Art".

conversaciones entre el Anciano y su Nieta: entre otros, se mencionan el de la Francia de los Cassini, el de la India de los colonizadores y también mapas tan peculiares como el del más allá o del Paraíso¹⁰. El mapa, como afirma uno de los personajes, no dice “nada sobre el mundo, pero lo dice todo sobre el mundo para el que fue dibujado” (esc. 4, 26). Y vuelve legítima la afirmación (en versiones anteriores se trataba de una duda) de que nos encontramos ante una manifestación que puede pertenecer tanto al mundo de la ciencia como al del arte (“Un mapa es arte tanto como es ciencia”, esc. 4, 25). Es cierto que el recorrido histórico de los mapas *grosso modo* “parece llevar de cosmogonías míticas a cosmologías cada vez más susceptibles de prueba y verificación empírica” (Schlögel, 2007: 96) y que hoy, quitando los casos impregnados de patente intención artística¹¹, muchos considerarían esos instrumentos un producto científico. Sin embargo, no hemos de olvidar que con las manifestaciones artísticas los mapas comparten la dimensión histórica e ideológica, con todas sus repercusiones¹², ni que hubo siglos de profunda imbricación entre ciencia y arte¹³, especialmente en la Edad Media.

Los casos concretos que he mencionado arriba, son abordados por el historiador alemán Karl Schlögel –experto en historia de la Europa oriental, en particular de Rusia, y muy atento a las implicaciones espaciales del discurso historiográfico– en un volumen publicado en original en 2003, que en castellano se titula *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica* (2007; de esta edición citamos). Se recogen en él más de cincuenta contribuciones del autor. En su aportación, Schlögel (2007: 14) se muestra muy sensible al despliegue de la *Spacing History*, que no es sino una de las manifestaciones de la aplicación del principio de espacialidad a las ciencias humanas, anticipada a finales de los Cincuenta por *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard (1992, original de 1957), alimentada en décadas posteriores por autores como Pierre Bourdieu (1977) en el ámbito antropológico-sociológico o Anthony Giddens en el sociológico (1984), con evidentes desarrollos en ámbito literario¹⁴, y relanzada por la historiografía tras los acontecimientos de noviembre de 1989 y el 11 de septiembre de 2001. Por lo que yo sé, no había sido señalada antes la relación entre Schlögel y la escritura de Mayorga. *En el espacio leemos el tiempo* contiene referencias, a veces muy breves, a geógrafos, a mapas concretos y a conceptos clave para la edificación de *El cartógrafo* y de la visión cartográfica de su autor. Entre los nombres de geógrafos profesionales u ocasionales, aparecen Ibrahim al Mursí, el Servet o Servetus condenado a la hoguera (y restituido al texto de Mayorga en la versión posterior al estreno español), Abraham Ortelius de Amberes, Mercator de Rupelmuundo, el Durero prestado a la cartografía durante el florecimiento renacentista de los mapas (en versiones anteriores de la obra, también aparecían Galileo con su mapa celeste, Edmond Halley con el de corrientes de aire, etc.). Entre los mapas específicos,

¹⁰ Señalo de paso que desde noviembre de 2017 la Biblioteca Nacional de Madrid ha estrenado la exposición *Cartografía de lo desconocido. Mapas en la BNE*, cuyos comisarios son Sandra Sáenz-López y Juan Pimentel; entre las más de doscientas piezas, se exponen varias que ilustran cómo los mapas han gestionado la información novedosa, los lugares desconocidos o imaginarios y los fenómenos invisibles.

¹¹ Valga para ello remitir, entre numerosas otras opciones, a la citada De Diego (2008) o a algunos de los artistas ya mencionados en la nota 9. O piénsese, en términos también heurísticos, en el *Bilderatlas* de Aby Warburg, proceso de montaje de imágenes en el que arraiga la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, comisariada por Georges Didi-Huberman en el Museo Reina Sofía de Madrid entre noviembre de 2010 y marzo de 2011.

¹² Ha escrito Schlögel (2007: 94): “[...] los mapas tienen autor o autoría; están ligados a un lugar y un momento; presentan puntos de vista y ángulos de visión; no son valorativamente neutrales, están envueltos en problemas de objetividad, subjetividad y partidismo justamente como las ciencias históricas; son producciones científicas e ideológicas; los cartógrafos han de plantearse forzosamente importancia y pertinencia de su quehacer no menos que quienes cuentan o escriben una historia; la cartografía participa del complejo ideológico, del poder; en suma, es producto histórico que ha de rendir cuentas de su actividad, alcance y efectos no menos que cualquier otra disciplina de las ciencias humanas”.

¹³ Estas dos dimensiones se han cruzado a menudo: cfr. por ejemplo los ensayos recogidos por Woodward (1987).

¹⁴ Sobre el *spatial turn* en la episteme contemporánea, cfr. entre otros Cecconi (2015), con bibliografía.

Schlögel dedica especial atención al Filoatlas y al que favoreció la supervivencia de los vecinos de Sarajevo durante el sitio de la ciudad, trata de los Portulanos y de los miembros de la familia Cassini, de la construcción cartográfica de la India, de los mapas de los estrategas en los conflictos, de Hitler, Stalin y el tratado de amistad entre ellos... (Schlögel, 2007: 250 ss.)

También se encuentran en Schlögel reflexiones cartográficas o relacionadas con la cartografía que asoman en la pieza de Mayorga o subyacen a ella; solo recordaré, a manera de ejemplo, nociones como las siguientes: “No hay guerra que empiece sin mapas, ni guerra que acabe sin ellos” (Schlögel, 2007: 88); “El final de los imperios es la gran hora de los atlas nacionales” (Schlögel, 2007: 89); los modernos estados soberanos configuran después de todo tratado una visión del mundo secundada por mapas (“Soberanía y plenos poderes se demuestran en las fronteras”, Schlögel, 2007: 88); estos tienen la capacidad de hacer visible una parte de lo invisible (Schlögel, 2007: 96) y nos proporcionan claves para ver la orientación y los propósitos de quienes se hicieron una determinada imagen del mundo (Schlögel, 2007: 95); tiene menos sentido preguntarse qué representación cartográfica es la “real y verdadera” que cuál aporta más a la hora de hacer justicia a una realidad compleja (Schlögel, 2007: 98); nombrar el mundo es tomar su posesión (Schlögel, 2007: 223 ss.). También se nos recuerda que el cartógrafo está investido de una responsabilidad (Schlögel, 2007: 99); que existen mapas “comprometidos” (Schlögel, 2007: 102); que si se mira con atención el tejido de las ciudades, todo empieza a hablarnos, desde las aceras a los perfiles de los edificios (Schlögel, 2007: 17). La actitud del *flâneur* como forma de conocimiento (para Mayorga, la posibilidad de cerrar el círculo con respecto a un autor, Benjamin, para él imprescindible), la estrecha relación entre mapa y cuerpo (incluyendo, en el historiador de Allgäu, las huellas dactilares), las sistemáticas distorsiones cartográficas llevadas a cabo por la Unión Soviética son otras vertientes abordadas por Schlögel y presentes en *El cartógrafo*.

Finalmente, secciones como “Planta del gueto de Kovno” (o Kaunas), “Topografía del terror” y “La puerta de Birkenau”, sobre todo la primera, revelan una específica contigüidad con *El cartógrafo* y quizás pudieron contribuir, junto a la experiencia directa que Mayorga tuvo de Varsovia y a la reelaboración de otros estímulos personales, a que germinara y se precisara en él la idea de la obra. En “Planta del gueto de Kovno”, Schlögel se ocupa de la variada documentación preparada a lo largo de tres años, desde 1941 hasta 1943, por algunos habitantes del gueto de esa ciudad lituana y que incluía unos mapas del lugar. Enterrado en cajas bajo los edificios, el material recompone un cuadro de la vida de la comunidad judía, una vez que esta, nunca mejor dicho, fue borrada del mapa por los alemanes. Ordenanzas, crónicas, documentos y mapas conforman una descripción desde el interior de la ruina de la judería de Kovno y de la casi milagrosa salvación de unos pocos. Una situación que vuelve a plantearse en relación al gueto de Varsovia y mediante una ficción verosímil en *El cartógrafo*. Manifestar la deuda que la obra teatral del dramaturgo madrileño contrae con el libro de Schlögel evidentemente en nada empaña la calidad final de la pieza, en mi opinión una de las más sugerentes y originales de su ya afortunada producción (como confirma la excelsa calidad del montaje dirigido por el mismo Mayorga e interpretado por Blanca Portillo y José Luis García-Pérez)¹⁵, ni es óbice para que el dramaturgo también se sirva de otras fuentes (algunas se detallan en otros trabajos)¹⁶; sí, en cambio, nos ayuda a enfocarla mejor y de forma más consciente.

Volviendo a *El cartógrafo*, la propia pieza nos recuerda, en su trama y prevalentemente mediante las conversaciones entre el Anciano cartógrafo y la Nieta aprendiz (elemento, este último, más acusado en anteriores versiones), varios de los significados que puede asumir un

¹⁵ El estreno en España tuvo lugar en el teatro Calderón de Valladolid el 11 de noviembre de 2016. Anteriormente, la pieza había sido objeto de una lectura dramatizada en marzo de 2013 en Varsovia (dirección de Andrzej Seweryn) y de un montaje en lengua italiana en junio de 2016 en Staggia Senese (Siena) a cargo del Collettivo Extratto.

¹⁶ Cfr. Di Pastena (2012) y (2014).

mapa: ser índice de la existencia de un orden, signo de pertenencia, causa y efecto de una guerra, mecanismo de control y predicción, engaño para un enemigo, toma de posesión de un territorio, indicador de una rendición e incluso, es el caso concreto de Deborah, una forma de resistencia. O bien, y ello se sugiere sobre todo en el caso de Blanca, parte de un proceso de autoconocimiento que da pie a una posible regeneración personal y confía al mapa un diseño que también es emocional.

Yendo mucho más allá de esa vena definitoria, hábilmente camuflada en los pliegues del diálogo, considero que Mayorga hace de la arquitectura de su misma obra un mapa para el recuerdo: las secuencias que la conforman, fulmineas como puntos o más extensas como líneas, no solo le confieren una respiración orgánica y entrelazan constantemente vivencias del pasado con las del presente, sino que traducen de forma gráfica la dimensión diegética del texto y convierten sus avatares en una especie de transcripción cartográfica¹⁷. *El cartógrafo* es el mapa en que caben las historias de Blanca, de Deborah y de los demás personajes. Las vidas de las coprotagonistas, en particular, son dos líneas que convergen en un encuentro, en la escena 24 (en versiones anteriores correspondía a la 35), que es el meollo de toda la pieza, su mónada leibniziana, el núcleo donde se abordan temas básicos del texto¹⁸.

Esa construcción, marcada por un fragmentarismo y unos vaivenes temporales que sin duda Walter Benjamin habría apreciado, participa de una idea que informa toda la obra: el quehacer del cartógrafo se puede asimilar al del dramaturgo, los mapas al teatro. Cuando en la obra leemos: “Mirar, escoger, representar: esos son los secretos del cartógrafo” (esc. 7, 36), se hace inevitable pensar en una reflexión que implica al arte teatral y más concreto al teatro histórico, si consideramos uno de los cauces favoritos de Mayorga y la naturaleza subgenérica de la pieza que nos ocupa; la afirmación, por otro lado, bien podría incluir al arte *tout court*: en él, la observación del entorno, la selección orientada y las modalidades de representación constituyen a la vez jalones caracterizadores y elecciones que pueden brindar resultados de muy distinto cariz. También en la obra que analizamos el mapa ofrece una posibilidad para la memoria, incluso en relación a aquello, la Shoah, de lo que se duda, legítima y constantemente, de que pueda transmitirse siquiera en mínima parte y nunca en su auténtico alcance.

Para hacer un mapa apenas aceptable de la tragedia de la Varsovia de los años Cuarenta o para perfilar una trama que no se hunda en la ciénaga del sentimentalismo ni se preste a la usurpación de la voz de las víctimas, hay que plantearse las preguntas pertinentes y tener claras las potencialidades y las limitaciones del discurso artístico¹⁹. Hacia el cierre de la obra, sobre la posibilidad de que se reelabore la historia del mapa del gueto, dice Deborah, testigo directo de los acontecimientos: “No creo que hagan esa película. La idea, el cartógrafo de un mundo en peligro, es demasiado difícil. Sería mejor una obra de teatro, en el teatro todo responde a una pregunta que alguien se ha hecho, como los mapas” (esc. 24, 97)²⁰. Son frases en las que se capta un eco de las de su abuelo: “Un mapa no es una fotografía. En una foto siempre hay respuestas a preguntas que nadie ha hecho. En el mapa solo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo. ¿Cuáles son tus preguntas?” (esc. 9, 42). El pasaje recuerda otro del varias veces mencionado Schlögel, en el que se trata de la necesaria simplificación de los mapas con respecto a la realidad y donde también el autor alemán se refiere a la fotografía: “[...] resulta

¹⁷ Así ve también Mabel Brizuela (2011: 18-19) la propuesta metateatral de Mayorga en *El Cartógrafo*.

¹⁸ Cfr. Brizuela (2011: 22-24).

¹⁹ Sobre los riesgos en que se puede incurrir, véase Mayorga, “La representación teatral del Holocausto” (en Mayorga, 2016h: 170).

²⁰ Bachelard (1970: 14) consideró que son las preguntas las que determinan las respuestas y producen el conocimiento científico: “Pour un esprit scientifique, toute connaissance est une réponse à une question. S’il n’y a pas eu de question, il ne peut y avoir de connaissance scientifique. Rien ne va de soi. Rien n’est donné. Tout est construit”. Sobre la imagen fotográfica en *El cartógrafo*, véase Gorriá Ferrín (2012); Burel (2016) la relaciona con el mapa y el concepto de intermedialidad.

inadecuada para trazar mapas 'la reproducción más precisa' de todas, la fotográfica: contiene demasiadas respuestas a preguntas que no se plantean" (Schlögel, 2007: 105). Y el cine está hecho de fotogramas, aunque sea mucho más que la suma de esos fotogramas en movimiento.

Como decíamos, para que las preguntas reciban respuestas diáfanos y admisibles es decisivo un proceso de selección riguroso, que, en el plano estilístico y del contenido, se traduce en la renuncia a lo sobrante y a lo inapropiado o moralmente obsceno. Una de las brújulas del Anciano es el axioma "*Definitio est negatio*", que retoma una fórmula afín de Spinoza²¹. Toda definición supone una negación, determina unos límites y unas exclusiones. Es decir: para conseguir que algo sea visible, hay que escoger unos elementos y sacrificar otros²². Es una auténtica declaración de estilo si la aplicamos a Mayorga, cuyo fin ostensible en la escritura (y en la reescritura) suele consistir en buscar mayor eficacia comunicativa eliminando todo lo prescindible y en implicar activamente al destinatario recurriendo a elipsis e intermitencias; pero también se trata de un programa en lo que se refiere a los contenidos: convencido de que hace falta un artificio para mostrar lo que está más allá de la mirada inmediata, para Mayorga la verdad es asimismo cuestión de construcción ("*Teatro y verdad*", en Mayorga, 2016i: 322). No es difícil emparentar la sentencia que debería guiar al buen cartógrafo con lo que afirma (remontándose nada menos que a la *Poética* de Aristóteles) el personaje más inquietante de *Himmelweg*, otra obra mayorguiana que gravita alrededor de la memoria de un testigo directo de un evento relacionado con la Shoah, aunque de actitud muy diferente a la de la tenaz Deborah. Sostiene el Comandante nazi en esa pieza: "Lo que Aristóteles viene a decir es que una obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esa complejidad esté bajo control. (*Coge la cuerda de la peonza.*) Un nudo es más interesante que una simple cuerda, pero si el nudo es demasiado complejo... (*Hace el nudo más y más complicado.*) Si el nudo es muy complicado, el ojo lo percibe como caótico y se desinteresa de él. Una melodía... (*Tatara varias melodías, cada vez más complejas.*) Una melodía es más interesante que un ruido monótono, pero si la melodía es demasiado compleja, el oído la percibe como ruido y se cierra a ella" (IV, 2, 118).

Todo ello deja claro que configurar un mapa en ningún caso equivale a hacer un mero calco de la realidad²³. Lo escribe el propio Mayorga en sus ensayos, teniendo presente la diferencia entre calco y mapa planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, autores para él significativos: "El pasado se me aparece como un espacio imprevisible del que quisiera hacer [...] no calcos sino mapas. No pretendo reconstruir el pasado tal como fue [...], sino hacer de él mapas que destaquen puntos, líneas, accidentes relevantes para el hombre contemporáneo y quizá para el hombre futuro"²⁴. Cartografiar el pasado, con un mapa o una pieza de teatro

²¹ En realidad "*Omnis determinatio est negatio*" solo aparece en una carta de Spinoza, la que en junio de 1674 el filósofo dirigió a su amigo Jarig Jelles: "Quia ergo figura non aliud, quam determinatio, & determinatio negatio est; non poterit, ut dictum, aliud quid, quam negatio, esse" (Epistola 50, *Lettere*, ed. 2011: 2076; el subrayado en cursiva es mío). Se refiere al concepto Schlögel (2007: 141) y se demora sobre él Yitzhak Y. Melamed (2012).

²² Cfr. *El cartógrafo* (esc. 9, 41): "ANCIANO Sacrificar: eso es lo más importante al hacer un mapa. ¿Qué quiero hacer visible? Si tengo claro eso, sabré qué excluir. *Definitio est negatio*". Y véase Mayorga, "Razón del teatro" (2016g: fragmento 4, 90): "En el escenario, todo debe responder a una pregunta que alguien se ha hecho. Como en el mapa. El escenario, como el mapa, exige síntesis, lenguaje sin grasa. Un espectáculo teatral, como un mapa, ha de construirse a partir de la pregunta ¿Qué quiero hacer visible?, que conduce a la pregunta ¿Qué excluyo? Como el que mira el cielo buscando constelaciones, como el cartógrafo, como el científico, como el filósofo, el hombre de teatro se pregunta qué ha de excluir para dar a ver qué." De nuevo, cfr. Schlögel (2007: 141).

²³ Por no incurrir en la paradoja del Mapa del Imperio relatada por Borges (1972) en "Del rigor de la ciencia".

²⁴ Cfr. "Mi teatro histórico" (en Mayorga, 2016f: 317). Referencias a la misma dicotomía se encuentran también en "Razón del teatro" (en Mayorga, 2016g: fragmento 2, 88), y por supuesto en "Cartografía teatral de espacios de excepción" (Mayorga, 2016a: 327). Es revelador que, al ilustrar las peculiaridades del teatro de Enzo Cormann, Mayorga acuda a la misma imagen: "Lo que el teatro debería entregar a la ciudad es una experiencia poética que ponga a la ciudad ante su propia forma –o ante alguna de sus formas, reales o posibles–. Un teatro que devuelva a

histórico, supone una responsabilidad y es de alguna forma una acción comprometida. El dramaturgo-cartógrafo no será neutral²⁵, al igual que Deborah, quien se coloca del lado de los resistentes en el gueto, en la Polonia soviética, ante el sitio de Sarajevo y ante la injusticia de los migrantes despojados de los derechos más elementales, en trances de su vida que también son reflejo de los transcurros históricos de Varsovia y de Europa. Deborah sigue mirando el mundo “desde el gueto” (esc. 24, 98), a la manera de Marek Edelman, antiguo insurrecto del de Varsovia, quien viajó en un convoy de ayuda a la Sarajevo ocupada de los años Noventa y clamó reiteradamente contra las inhumanas políticas de limpieza étnica actuadas en la ex-Yugoslavia. La actitud indómita de la pequeña Deborah es un legado que la adulta no traiciona y sugiere cómo cada uno en cierta medida y hasta en las circunstancias más adversas resulta el artífice de su propio mapa, el cartógrafo de su propia existencia.

Y es que al mapa y al teatro se les exige figurar un trozo de mundo estando en el mundo, asumir una posición en él y ante él. A uno y a otro se le puede pedir representar incluso lo que ya no existe, pues la Historia también está hecha de no-lugares, espacios que “han vuelto a desvanecerse, derruidos, de [los] que nada queda fuera de su recuerdo” (Schlögel, 2007: 74). De la misma forma actúa la memoria, cuyo primer efecto, en cuanto actividad hermenéutica, es hacer presente lo que ya no es (como nos recuerda Reyes Mate, 2008: 167). Es paradoja solo aparente confiar la memoria al teatro, que se quiere arte del “presente absoluto” y de la contingencia, pues la palabra dramática también puede convertirse en territorio de la *polis* destinado al encuentro entre géneros, capas sociales y generaciones, entre lugar y tiempo, entre pasado y presente.

La cartografía teatral puede mirar a los lugares no como a sencillos escenarios de acontecimientos o de formas de interacción entre el individuo y el entorno o entre individuos. Es una lección ya pregonada por Valle-Inclán²⁶, entre otros, y que tiene muy presente más de un autor salido de El Astillero, como el propio Mayorga o José Ramón Fernández. Los lugares son símbolos de identidad y posibles puntos para el enganche del recuerdo (o de su alteración o cancelación) y hasta del ensueño o de la proyección hacia el futuro; los que han sido teatro de la Shoah entrañan significados peculiares y más dolorosamente intensos. No olvidemos que los guetos en sus fases finales fueron la antesala de la aniquilación, con elementos de contacto con los campos “mixtos”, es decir, de concentración y de exterminio (cfr. Mengaldo, 2007: 41). El gueto de Varsovia es el lugar del que irradia la obra y algunos de sus sentidos, uno de esos espacios “excepcionalmente marcados primero por la violencia y luego por la tensión entre la memoria y el olvido”, como ha escrito Mayorga (“Cartografía teatral de espacios de excepción”, en Mayorga, 2016: 327). Un lugar que reúne una abundancia de significados, algunos de los cuales determinados por los vacíos o las ausencias más que por marcas visibles como son monumentos o inscripciones. Al desarrollar sus vivencias a lo largo de varias décadas en Varsovia, *El cartógrafo* también es una obra que versa sobre los lugares de la memoria, sobre la

la ciudad no un calco, sino un mapa” (“Enzo Cormann, un utopista del teatro”, en Mayorga, 2016d: 286). Ya Deleuze y Guattari (2004: 17-18) habían opuesto el mapa al calco: “Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas [...]”.

²⁵ Sobre mapas y teatro como instrumentos de resistencia, así como de manifestación de lo que no es inmediatamente visible, cfr. Molanes Rial (2013). Véase además Lumière (2017); y, anteriormente, el trabajo de March y Martínez (2012).

²⁶ Cfr. Dougherty (1983: 263): “es el escenario el que crea la situación”; la entrevista original había aparecido en *Luz*, el 23 de noviembre de 1933.

memoria (y desmemoria) de los lugares y sobre el lugar que los lugares de la memoria pueden o han de ocupar. Por un lado, en la pieza asistimos a un cerco que se va cerrando y culmina en un núcleo tristemente conocido, Umschlagplatz (la "Plaza de Carga", en la última versión impresa del texto), de donde salían los trenes abarrotados de presos con destino a Treblinka; por el otro, vemos una tentativa de insurrección para hacer algo menos asfixiante aquel cerco. El mapa dibujado por Deborah queda como testimonio del asedio que sufre su vida y la de su comunidad. El empeño de Blanca en hacer visible el gueto, incluso con la idea de marcar el perímetro de la antigua cárcel a cielo abierto en el espacio de la ciudad actual, es una forma de objetivar exteriormente el territorio del sufrimiento (personal, *in primis*), de relacionarlo con una dimensión colectiva y pública, de "darle un lugar al gueto", como ha escrito Pamela Colombo (2012: 129). De él Blanca tiene una experiencia que podríamos definir epifánica y visceral, pese a que viva en nuestro presente y que lo convoque con "recuerdos" que pertenecen a otros (y que son materiales, indirectos y a veces quizás solo pretendidos)²⁷. Blanca puede sentir ese dolor en carne viva porque ha experimentado el trauma de la pérdida, que la une a Deborah mucho antes de que consiga dar con ella.

Por otro lado, toda historia pública empieza por un individuo. Blanca va dibujando la silueta de su cuerpo, le pide a su marido Raúl que lo haga por ella y él mismo acabará haciendo suyo ese gesto (el montaje dirigido por Mayorga se cierra significativa y esperanzadamente con esta secuencia)²⁸. La posibilidad de asumir y hasta cierto punto compartir la memoria, por muy dolorosa que sea, se contagia en *El cartógrafo* de un personaje a otro: al acercamiento que se realiza entre marido y mujer, en el eje por así decirlo intrageneracional u horizontal, se suma el que se da entre Blanca y Deborah, en el intergeneracional y vertical, cuando ella –que, herida por haber perdido una hija, ha empezado buscando la imagen de una niña– se topa con una anciana que por edad podría ser su madre; una anciana que la mantiene a distancia con las palabras pero que acaba acercándosele emotivamente y está dispuesta a compartir con ella otro paseo virtualmente revelador (esc. 24, 100). El de Blanca y de Raúl (y por supuesto el de Deborah)²⁹ son unos cuerpos truncados por el dolor, cuerpos que de alguna manera entran en relación con el cuerpo de la ciudad, donde, como se ha dicho, Blanca imagina poder trazar el perímetro del antiguo gueto. La silueta, forma geométrica irregular y vacía, puede ser a la vez evocación de una presencia (al representar los límites corporales de un ser, sus peculiaridades individuales, su potencial "narración") y manifestación de una ausencia (la marca física de un crimen también espiritual)³⁰. El cuerpo, objeto de violencia al haber sufrido amputaciones simbólicas, se hace medida del mundo (y es mapa él mismo: "Miras tu cuerpo y aparecen

²⁷ Entre las figuras secundarias, destaca la de Tarwid, el coleccionista (esc. 17, 68-71) que enseña a Blanca lo que él afirma que es una fotografía del mapa del gueto dibujado por la niña cartógrafa (la foto que en la esc. 24, 98-99, Blanca mostrará a Deborah). No me puedo detener aquí sobre las implicaciones que en la obra plantea el coleccionismo en relación con la memoria y la *museización* de la Shoah: sí señalaré su eco benjaminiano, el hecho de que afecta también al tema de este trabajo (los mapas) y que la colección resulta ella misma un peculiar mapa de la vida del propio coleccionista.

²⁸ Cfr. "Como ciudadano, creo que la memoria de la Shoah nos fortalece en la vigilancia y en la resistencia frente a la barbarie contemporánea. En este sentido, la representación de aquellos años, en lugar de conducirnos a una tristeza estéril, puede ayudarnos contra viejas y nuevas formas de humillación del hombre por el hombre. Convencido como estoy de que nuestro deber de memoria para con los muertos coincide con nuestra responsabilidad absoluta para con los vivos, el recuerdo de la Shoah no es para mí fuente de desesperación, sino de esperanza" (entrevista cit. en Aznar, 2011: 46).

²⁹ Tenemos una visión fragmentada de la vida de Deborah, y muy especialmente de su vida adulta. Nos preguntamos si no ha sufrido más pérdidas de las que se explicitan: por ejemplo, el Adam Rybak que se ha escapado de la Polonia soviética –y es mencionado en la esc. 20, 79– ¿no será alguien que la abandonó o que se vio obligado a hacerlo?

³⁰ A lo primero parece referirse el ejercicio que Sarah Kane les pidió a sus alumnos de la Escuela de Verano del Royal Court en Londres en 1998; entre ellos, estaba Mayorga: otra reelaboración de una experiencia directa del dramaturgo (cfr. "Mi recuerdo favorito de Sarah Kane", en Mayorga, 2016e: 291).

cosas”, dice Blanca en la esc. 22, 88)³¹; la cancelación del gueto deviene, así, un crimen añadido. La relación entre cuerpo y mapa, por lo demás, procede de lejos. Recientemente aún se ha podido señalar la semejanza entre huellas digitales y mapas orográficos (Schlögel, 2007: 358 ss.). Y es sabido que a lo largo de la historia recurren mapas cartográficos con forma humana; esta relación, que también lo es entre micro y macrocosmos, se impone por ejemplo en una sección de la exposición *Cartografías contemporáneas* que ha sido propuesta en las principales ciudades españolas: en algunas de las obras allí expuestas se añadía a la fijeza del mapa el dinamismo del cuerpo y el diseño sobre su piel³².

Cabe recordar que el lugar también implica el tiempo. La interconexión entre uno y otro, junto con la construcción de las identidades y la redefinición del ámbito político, por lo demás ha sido uno de los temas que han focalizado el debate cultural en torno a la posmodernidad (Iniesta, 2009: 472-473). En *El cartógrafo* (esc. 4, 28) se lee: “Es lo más difícil de representar, y lo más importante: el tiempo. Lo más importante del espacio es el tiempo”. Y eso que una de las limitaciones cualitativas del mapa tradicional (dejamos fuera los sistemas multimedia y los de información geográfica, los SIG) es la presentación estática, el no poder dar figura a ninguna secuencia ni relación temporal, sino a lo sumo insinuarla o simbolizarla (Schlögel, 2007: 101). A pesar de ser lo más complicado de representar en el mapa, el tiempo es inseparable de él (obviamente, los mapas caducan, y nuevos eventos vuelven inservibles los que antes eran insustituibles).

La estratificación del tiempo, en particular del tiempo histórico, su duración difícilmente captable por los instrumentos de representación figurada del hombre, afloran en *El cartógrafo* en las palabras de un personaje secundario, masculino en la última versión (era una mujer, Magda, en las anteriores), que se refiere al estudio de la nieve, de sus capas y de su naturaleza resbaladiza como modelo para la comprensión de fenómenos de carácter económico, sociológico y psicológico:

MAGNAR La nieve es difícil. Parece sencilla, pero a nivel microscópico es muy compleja. Meta un puñado en el frigorífico y vuelva al rato, verá cómo ha cambiado. Está en constante metamorfosis, es difícil estudiar algo que se transforma todo el rato. Quieren entender qué factores determinan las fuerzas de enlace entre los cristales. Qué hace que una capa sea fuerte o débil. La nieve es como una tarta con muchas capas, unas de metros de espesor, otras delgadas como papel. En la superficie, los cristales son afectados por el sol, el viento... Mientras eso ocurre fuera, ¿qué está pasando dentro? ¿Y qué sucede si sobre una superficie nevada una tormenta deja caer otra capa más densa? El escenario más probable de avalancha se da cuando una capa débil es cubierta por otra más fuerte. (Esc. 13, 55)

Si la nevada remite simbólicamente a los acontecimientos históricos, la avalancha –y su difícil previsibilidad– es la manifestación de una crisis que en *El cartógrafo* encuentra su concreción *in primis* en el nazismo (el Anciano se pregunta cómo él y su gente no han sabido prever, a partir de los mapas, el avance del Reich: “ANCIANO No supimos leerlos [los mapas] a tiempo. ¿Cómo pudimos estar tan ciegos?”, esc. 4, 29) y luego en los varios momentos históricos reseñados a través de la experiencia vital de Deborah. También es un alud para Blanca y para su vida familiar el suicidio repentino de Alba (¿un guiño a García Lorca?). El texto reconduce a una metáfora natural eventos “culturales”: las dictaduras, la guerra, el suicidio.

³¹ Véase Nuckols (2016: 98-99).

³² Cfr. http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-cartografias-contemporaneas-caixaforum-barcelona-esp_816-c-16501_.html; y ver De Diego (2008: esp. 81-84). Las relaciones de *El cartógrafo* con las artes visuales merecerían un estudio específico.

La visión de las capas superpuestas de nieve como metáfora de los procesos históricos nos recuerda las consideraciones de Bergson sobre la duración en cuanto elemento esencial del tiempo. Es en *La evolución creadora* donde el pensador francés acude a la imagen de la bola de nieve para volver más inteligible la idea de *durée* (Bergson, 1959: 477). Cada nueva capa de una nevada tiende a fusionarse con las anteriores y favorece la aparición de una forma en constante metamorfosis, un producto renovado pero también conformado por la acumulación precedente. El pensador francés toma en cuenta el tiempo interno de las cosas, lo que hace que la repetición no sea nunca posible y la predicción muy difícil, pues estar en el tiempo es cambiar; lo que, añadimos nosotros, hace irreparable toda pérdida. Hacia el final de su ensayo Bergson sentencia el método constructivo que las ciencias aplican a la comprensión del mundo, y apela a la experiencia para captar la duración, y vivirla como el lugar donde se opera la más radical fusión del todo³³. Mayorga desliza en el texto la imagen de la nieve como metáfora de la historia, de la difícil representabilidad del tiempo. Una manera para reafirmar que el pasado se nos escapa una y otra vez, volviéndose poco menos que inasible (aunque no incomprensible). Sin olvidar, creo yo, que la ciudad misma, sujeto colectivo, es el resultado de la superposición de estratos temporales y una suma de lugares (como bien recuerda Schlögel, 2007: respectivamente 306 y 303).

Pone en relación unos y otros el paseante dispuesto a mirar en profundidad, el que reúne memoria e imaginación, cosiendo entre ellos sitios distantes en el espacio y en el tiempo. Ahí está el ejemplo de Benjamin³⁴, que, al caminar como un lector doble, en cada rincón de la ciudad percibe dos, y que es observador del objeto como si de un foco de una elipse se tratara, es decir, de algo que a la vez evoca "otro algo" distante, que, asociado con lo primero, abrirá un espacio que no sería producido por ninguno de los dos por sí solo³⁵. De manera análoga se mueve Deborah, primero observadora obligada y luego *flâneuse* inmejorable. Gracias a sus experiencias, la anciana prefiere el rodeo al acceso directo como método de aproximación a los objetos y a los lugares, y a su condición de conexión con otras épocas³⁶; ya nos referimos a la importancia que tiene el perderse en los lugares: se trata de que la verdad de las cosas se nos imponga³⁷. La misma Blanca, que en cambio se convierte en una paseante con intención, lleva en su mirada una ciudad que va más allá de la que es inmediatamente visible, porque también está hecha de otras por ella conocidas ("BLANCA Reconozco la forma de las calles, he estado en ellas. Si hubiera una ciudad así... Caminas por la Gran Vía de Madrid y llegas al Castillo de Praga, cruzas la Plaza de Restauradores y estás en la Acrópolis...", esc. 3, 22) o ya habitadas (véanse las direcciones que recuerdan ella y su marido: "RAÚL Ahmed Bouzrina 312... Choquehuanca... 45. / BLANCA Choquehuanca 65. Sloane Square 15", esc. 6, 31).

Por lo demás, pasado y presente deberían ser ellos mismos como focos de una elipse, como componentes de una imagen dialéctica, aquello donde un polo y otro se alteran mutuamente, "en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación"

³³ Cfr. Bassols Pascual (2016: 43), quien en el mismo lugar señala cómo Deleuze ha vuelto al proceso bergsoniano por el que se llega a realizar una forma nueva.

³⁴ Véanse su *Infancia en Berlín hacia 1900* (ed. 1982), en parte reelaboración de *Crónica de Berlín*, y por supuesto *El libro de los pasajes* (ed. 2004). Sobre la actividad del *flâneur* como experiencia vital, cfr. ahora Nuvolati (2013); Bassols Pascual (2016: 90-104; 27-38) la observa en Benjamin, y antes en Baudelaire, poniéndola en relación con una red de autores de la modernidad literaria.

³⁵ Una productiva manera de mirar que Mayorga también relaciona con la del artista ("Elipses de Benjamin", en Mayorga, 2016c: 19) y que se coloca en la estela de la experiencia de Warburg, cuyo *Atlas Mnemosyne* supone un "conocimiento por remontajes" de imágenes (según recuerda Didi-Huberman, 2010: 177 ss.). Recientemente, Molanes Rial (2016) ha subrayado la condición "doble" de las ciudades que aparecen en varias piezas del dramaturgo (entre ellas, la Varsovia actual que en *El cartógrafo* "oculta" la del gueto).

³⁶ Un recuerdo del método que Benjamin (ed. 2010) aplicó, entre otros, en su libro *El origen del "Trauerspiel" alemán*. Sobre la "imaginación dialéctica" véase también Gorriá Ferrín (2013: 228-232).

³⁷ En palabras de Benjamin (2010: 231), "La verdad es la muerte de la intención".

(*Libro de los pasajes*, ed. 2004: 465), conservando sin embargo cada uno su alteridad. En opinión de Mayorga, el teatro histórico debería evitar los escollos del historicismo y de la actualización, no pretender trasladar al espectador al tiempo del acontecimiento ni desplazar el acontecimiento al tiempo del espectador. Tal como sostiene el dramaturgo en “Razón del teatro”, este último debería buscar una tercera vía, construir “una cita entre el presente y el pasado en que ambos mutuamente se desestabilicen, haciendo que el presente vea el pasado como no lo había visto y se vea a sí mismo como no se había visto” (Mayorga, 2016g: fragmento 19, 104). El pasado, en suma, no puede explicar del todo el presente y este no debería colonizar aquel³⁸. Quizás en esa relación de respeto hacia el pasado también quepa la actitud inconforme de Deborah ante el peligro de la piedad superficial, de la curiosidad morbosa, del atractivo siniestro del lager. Ante Blanca, Deborah niega haber sido la niña cartógrafa y niega la existencia del supuesto mapa del gueto. ¿Lo hace porque arrastra la culpabilidad y la vergüenza de los supervivientes? En parte sí, pues afirma rotundamente no tolerar ese vocablo. Cabe preguntarse, por otro lado, si la negación de Deborah no es también una negación de toda ilusión de recuerdo (cfr. Schlögel, 2007: 440) ante el alcance de la matanza. La escala que aparece en el título completo de la obra, *1: 400.000*, apunta veladamente a la posible relación numérica entre un superviviente y todos los habitantes del gueto³⁹. El ser único, se sugiere, es ella; la disparidad entre los salvados y los hundidos, desalentadora.

Habría indicios suficientes como para creer que el mapa, en la dimensión ficticia de la obra, realmente se trazó, pese a las palabras de Deborah y pese a que los personajes se dividan al respecto entre escépticos y posibilistas, entre quienes lo consideren leyenda y quienes historia⁴⁰. Deborah se niega a sí misma y niega a la vez la existencia del mapa. Ergo, para el destinatario de la obra saber que Deborah existió casi equivaldría a saber que también existió su mapa, quizás dibujado debajo del suelo de la casa del abuelo en el gueto, o copiado fuera de él, debajo del suelo de la vivienda en que la niña encuentra amparo, según algunas de las posibles elipsis que el espectador debe completar, a no ser que, en la línea de los resistentes de *Fahrenheit 451*, el mapa no esté en la memoria de Deborah, no sea su misma experiencia vital, alimentada por las enseñanzas, no solo técnicas, de su abuelo. Esta tercera opción, muy sugerente y al menos hasta cierto punto incontrovertible, podría respaldarse con una de las últimas frases pronunciadas por la cartógrafa: “Todo va a borrarse, la cabeza es un mapa rodeado de agua, un papel que quiere deshacerse” (esc. 24, 101).

En cualquier caso, dando por sentado que Mayorga deja voluntariamente abiertas varias posibilidades para que el destinatario active la que considere más oportuna o creíble (de manera análoga, sirviéndose de retazos recompuestos y completados, actúa Blanca en el interior de la pieza), cuando Deborah afirma que la existencia efectiva del mapa no es lo más importante, que el mero hecho de que la niña pudo existir podría valer por sí mismo⁴¹, el planteamiento del dramaturgo se tiñe de evidentes resonancias aristotélicas. Para el Estagirita el poeta trata de lo universal, de lo que podría suceder⁴². Ese “como si fuera”, ese “pudo ser” que para algunos vale tanto como un “fue”, y a veces más, es una de las condiciones que presiden el discurso literario. No parece casualidad que en el montaje de la pieza dirigido por Mayorga no se haya considerado necesario “mostrar” a la Niña mientras da fe de la existencia del mapa

³⁸ En relación a la manera benjaminiana de enfocar la historia es imprescindible su *Sobre el concepto de historia* (ed. 1998). Las ideas del autor alemán calan hondo también en la reflexión ensayística de Mayorga (una incursión sucinta, en Molanes Rial, 2014).

³⁹ Habla de ello Marek Edelman en una larga entrevista: Krall (1982: 133).

⁴⁰ Véase respectivamente lo que dicen Marek (esc. 8, 38-40) y Tarwid (esc. 13, 190).

⁴¹ Cfr. *El cartógrafo*, esc. 24, 100: “¿Qué importa si la niña existió o no? Pudo existir”.

⁴² Mayorga se ha hecho eco de ello escribiendo que “La misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular” (“El dramaturgo como historiador”, en Mayorga, 2016b: 155).

(mediante la secuencia que sellaba las versiones anteriormente publicadas). Lo que importa, en definitiva, es poder creer que ese mapa se dibujara. ¿La Deborah “real” podría estar acaso a la altura de la que dio vida a la “leyenda”?

A manera de conclusión, reafirmada la profunda vocación metateatral de *El cartógrafo* de Mayorga, recordaré que el teatro, como los mapas, puede ser discurso al servicio del poder o del desvelamiento de lo que atormenta al ser humano y su disonante memoria, la cual también necesita omitir mucho para lograr devolver algo. Puede ser una mascarada, como la que levanta el Tercer Reich en Terezín y vale para inspirar, indirectamente, *Himmelweg*, o servir para representar, desde el conocimiento de sus límites⁴³, una proyección estilizada de la vida de algún ser humano y de sus fantasmas más íntimos. Es de Benjamin, en *Crónica de Berlín* (1996: 190), la ocurrencia de dibujar un “diagrama” de su existencia, de “articular gráficamente en un mapa el espacio de la vida”. Quizás se trate de otro posible germen de la vocación cartográfica en que se sustenta nuestra pieza. De aquella práctica, el destinatario de *El cartógrafo* percibe varias traducciones materiales introducidas por el Anciano y relacionadas con miembros de la familia de Deborah; una de dichas transcripciones es el mapa de la vida del abuelo (otras, ideales, podrían germinar de las vivencias evocadas). Esa biografía interrumpida, o insatisfactoria, hace resonar de alguna forma el silencio y la ausencia de los vencidos y de los olvidados de ayer y de hoy (entre ellos, el propio Benjamin)⁴⁴, y tiene por esta circunstancia la virtualidad de entrar más fácilmente en relación con muchas otras biografías, pues no hay ninguna que no haya experimentado una pérdida. Aquel dibujo inacabado podría incitar al destinatario ideal de *El cartógrafo* –una vez que haya observado las experiencias de Deborah y Blanca en clave cartográfica, una vez que se haya ubicado con mayor conciencia en su entorno– a trazar un mapa personal de la obra, un mapa de su experiencia ante ella e incluso de su propia biografía, para acabar situándola en el marco de un más articulado atlas “político”. Al fin y al cabo, ¿quién no necesita orientarse de la mejor manera posible?

Bibliografía

- AZNAR SOLER, Manuel (2011) “Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*, de Juan Mayorga”, estudio introductorio de Juan Mayorga, *Himmelweg*, ed. de Manuel Alvar Soler, Ciudad Real, Ñaque, pp. 15-112.
- BACHELARD, Gaston (1970) *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin.
- (1992) *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France.
- BASSOLS PASCUAL, Lourdes (2016) *Pasear, caminar, descansar. Un recorrido por la literatura europea de la Modernidad*, [Barcelona], Dstoria Edicions.
- BENJAMIN, Walter (2004) *Libro de los pasajes*, ed. de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal.
- (2010) *El origen del “Trauerspiel” alemán*, en *Obras*, Madrid, Ábada, volumen 1.1, pp. 223-459.
- (1998) *Sul concetto di storia*, eds. Gianfranco Bonola y Michele Ranchetti, Torino, Einaudi.

⁴³ En concreto, “el teatro del Holocausto buscará su forma empezando antes por una interrogación moral que por un impulso estético. Buscará un modo de representación que se haga cargo de la imposibilidad última de la representación” (“La representación teatral del Holocausto”, en Mayorga, 2016h: 171).

⁴⁴ Véase como ejemplo el texto breve JK.

- BENJAMIN, Walter (1996) *Crónica de Berlín*, en *Escritos autobiográficos*, intr. Concha Fernández Martorell, trad. Teresa Rocha Marco, Madrid, Alianza, pp. 188-242.
- (1982) *Infancia en Berlín hacia 1900*, trad. Klaus Wagner, Madrid, Alfaguara.
- BERGSON, Henry (1959) *La evolución creadora*, en *Obras escogidas*, trad. José Antonio Míguez, Madrid, Aguilar, pp. 433-755.
- BORGES, Jorge Luis (1972) “Del rigor de la ciencia”, en *El hacedor*, Madrid, Alianza, pp. 143-144.
- BRADBURY, Ray (2007), *Fahrenheit 451*, Barcelona, Minotauro.
- BOURDIEU, Pierre (1977) *Outline of a Theory of Practice*, trad. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRIZUELA, Mabel (2011) “Una cartografía teatral”, en Mabel Brizuela, ed., *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 9-24.
- BUREL, Erwan (2016) “Mapa, fotografía y memoria en *El cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)* de Juan Mayorga”, en Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón, coords., *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, pp. 249-262.
- CECCONI, Pamela, *Seeing through Places and Spaces. Geografie contemporanee della scrittura del sé*, Bologna, Emil di Odoia, 2015.
- COLOMBO, Pamela (2012) “La memoria en el espacio: cartografías del gueto de Varsovia”, *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, XXX, 107, pp. 127-147.
- DELEUZE, Gille y GUATTARI Félix (2004) “Introducción: Rizoma”, en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, pp. 9-32.
- DI PASTENA, Enrico (2012) “La forma della memoria. La Shoah nel teatro di Juan Mayorga”, en Silvia Monti y Paola Bellomi, eds., *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria, Dell'Orso, pp. 23-50.
- (2014) “Introduzione” de Juan Mayorga, *Teatro sulla Shoah (Himmelweg. Il cartografo. JK)*, Pisa, ETS (Collana La maschera e il volto, 1), pp. 5-74.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010) *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DIEGO, Estrella de (2008) *Contra el mapa*, Madrid, Siruela.
- DOEL, Marcus A. y David B. CLARKE (1998) “Figuring the Holocaust”, en Gearóid Ó Tuathail y Simon Dalby, eds., *Rethinking Geopolitics*, London/New York, Routledge, pp. 39-61.
- DOUGHERTY, Dru (1983) “Don Ramón habla de teatro a sus contertulios”, en E. Suárez Galbán, ed., *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, pp. 262-265.
- FLOECK, Wilfried (2012) “La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria”, *Don Galán: revista de investigación teatral*, 2, 2012, pp. 1-5, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3 (febrero de 2017).
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2011) «El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga», en Mabel Brizuela, ed., *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 39-63.

- GIDDENS, Anthony (1984) *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, Cambridge, Polity Press.
- GILBERT, Martin (1993) *Atlas of the Holocaust*, New York, William Morrow and Company.
- (1998) *Holocaust Journey: Travelling in Search of the Past*, London, Phoenix, 1998.
- GORRÍA FERRÍN, Ana (2012) “Teatralidad y representación de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga”, *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 3 (Ejemplar dedicado a: *Historia y género: nuevas perspectivas*), pp. 481-502.
- (2013) “Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga”, *Escritura e imagen*, 9, pp. 221-236.
- HARAWAY, Donna, “Denominations: Maps and Portraits of Life Itself”, en C.A. Jones y P. Galisan, eds., *Picturing Science, Producing Art*, London/New York, Routledge, 1998, pp. 181-210.
- HARLEY, John Brian (2005) *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HARLEY, John Brian y David WOODWARD, eds. (1987) *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean* (Series *The History of Cartography*), Chicago/London, The University of Chicago Press, vol. 1.
- eds. (1992) *Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies* (Series *The History of Cartography*), Chicago/London, The University of Chicago Press, vol. 2.1.
- eds. (1994) *Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies* (Series *The History of Cartography*), Chicago/London, The University of Chicago Press, 1994, vol. 2.2.
- HILBERG, Raul (1981) *Sonderzüge nach Auschwitz*, Mainz, Dumjahn, 1981.
- INIESTA, Montserrat (2009) “Patrimonio, ágora, ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas”, en Ricard Vinyes, ed., *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Barcelona, RBA, pp. 467-498.
- KRALL, Hanna (1982) *Ganarle a Dios*, Barcelona, Edhasa.
- LUMIÈRE, Emilie (2017) “Teatro, documento y memoria bajo el prisma de la intermedialidad en *El cartógrafo* de Juan Mayorga”, en José Nicolás Romera Castillo, ed., *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, pp. 276-290.
- MARCH, Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ (2012) “Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo*. Varsovia, 1: 400.000, *Stichomythia*, 12, pp. 116-127.
- MAYORGA, Juan (2011) “Teatro y cartografía”, conferencia leída en la Fundación March de Madrid, <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22728>
- (2014) *Himmelweg*, en *Teatro sulla Shoah*, Pisa, ETS, pp. 75-147.
- (2016a) “Cartografía teatral de espacios de excepción”, en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 325-335.
- (2016b) “El dramaturgo como historiador”, en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 153-164.
- (2016c), “Elipses de Benjamin”, en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 17-20.

- MAYORGA, Juan (2016d) "Enzo Cormann, un utopista del teatro", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 285-289.
- (2016e) "Mi recuerdo favorito de Sarah Kane", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 291-292.
- (2016f) "Mi teatro histórico", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 317-320.
- (2016g) "Razón del teatro", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, 2016, pp. 87-107.
- (2016h) "La representación teatral del Holocausto", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 165-172.
- (2016i) "Teatro y verdad", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 321-323.
- (2017) *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*, Segovia, La uña rota; anteriormente: *El cartógrafo. Varsovia, 1:400.000*, en Alberto Sucasas y José A. Zamora, eds., *Memoria - política - justicia. En diálogo con Reyes Mate*, Madrid, Trotta, 2010, pp. 349-390; *El cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)* (2014a), en *Teatro (1989-2014)*, Segovia, La Uña Rota, pp. 601-650; *El cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)* (2014b), en *Teatro sulla Shoah*, ed. E. Di Pastena, Pisa, ETS, pp. 150-244.
- MELAMED, Yitzhak Y. (2012) "Omnis determinatio est negatio: determination, negation, and self-negation in Spinoza, Kant, and Hegel", en Eckart Förster, ed., *Spinoza and German Idealism*, Cambridge, The Johns Hopkins University/Cambridge University Press, pp. 175-196.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (2007) *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri.
- MOLANES RIAL, Mónica (2013) "Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga", en María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo, eds., *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, Roma, Aracne, pp. 301-310.
- (2014) "Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga", *452°F*, 11, pp. 161-177, http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f_Molanes_orgnl.pdf (20/12/2017).
- (2016) "La ciudad y su doble en el teatro de Juan Mayorga", en Cerstin Bauer-Funke, ed., *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, pp. 209-216.
- MONMONIER, Marl, ed. (2015) *Cartography in the Twentieth Century (Series The History of Cartography)*, Chicago/London, The University of Chicago Press, vols. 6.1 y 6.2.
- NUCKOLS, Anthony (2016) "El afecto como antídoto contra la privatización y despolitización de la memoria", *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 14, pp. 87-104.
- NUVOLATI, Giampaolo (2013) *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2010) "El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 15, pp. 39-60.
- ROBINSON, Arthur Howard (1982) *Early Thematic Mapping in the History of Cartography*, Chicago/London, The University of Chicago Press.

- SCHLÖGEL, Karl (2007) *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*, trad. José Luis Arántegui, Madrid, Siruela.
- SPINOZA, Baruch (2011) *Lettere*, in Baruch Spinoza, *Tutte le opere*, ed. Andrea Sangiacomo, Milano, Bompiani, pp. 1793-2286.
- SUCASAS, Alberto (2017) "Cartografía teatral", en Juan Mayorga, *El cartógrafo*, Segovia, La Uña Rota, pp. 105-128.
- WOODWARD, David, ed. (1987) *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- (2007) *Cartography in the European Renaissance* (Series *The History of Cartography*, Chicago/London, The University of Chicago Press, vol. 3.
- WOODWARD, David y G. Malcom LEWIS, eds. (1998) *Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific Societies* (Series *The History of Cartography*), Chicago/London, The University of Chicago Press, vol. 2.3.

