

El Cartógrafo, un mapa del universo dramático de Juan Mayorga

Zoe Martín Lago*

Recibido: 26 de abril de 2018 / Aceptado: 7 de febrero de 2019

Resumen. Juan Mayorga vuelve a ser uno de los grandes protagonistas de la escena madrileña hoy. Su consagración en el teatro español actual queda de nuevo constatada con las tres producciones propias que tiene actualmente en gira –*La lengua en pedazos*, *Reikiavik*, *El Cartógrafo*–, piezas que firma no solo como dramaturgo sino también como director de escena. La presente comunicación propone un comentario acerca de *El Cartógrafo*, su último estreno, acogido en las Naves del Matadero de Madrid entre el 26 de enero y el 26 de febrero de 2017.

“Definitio est negatio”. Esta máxima –repetida una y otra vez por los personajes que pueblan *El Cartógrafo*– será el leitmotiv que guíe este análisis, cuyo objetivo es sacar a la luz los aspectos más relevantes de la filosofía política subyacentes en la concepción teatral del autor. Mayorga destaca en esta obra el importante papel de las fronteras para comprender Europa, para comprender el mundo y a nosotros mismos; una reflexión tristemente actual en nuestro contexto político. Y para expresar la responsabilidad que debe asumir la creación escénica en nuestro presente, propone de manera poética un símil entre la labor del dramaturgo y la del cartógrafo. Tomando estas dos premisas, se examinarán tanto el texto como la puesta en escena de esta pieza, que condensa como una mónada los principales rasgos del universo dramático de Mayorga.

Palabras clave: Juan Mayorga, *El Cartógrafo*, filosofía, política.

El Cartógrafo, A Map of the Dramatic Universe of Juan Mayorga

Abstract. Today, Juan Mayorga becomes again one of the great protagonists on the Madrid’s stage. His stablishment in the contemporary Spanish theatre stands one more time confirmed with the three own productions currently in tour –*La lengua en pedazos*, *Reikiavik*, *El Cartógrafo*–, and which he signs not just as dramatist but also as scene director. This communication proposes a commentary about *El Cartógrafo*, his last premiere, held by las Naves del Matadero of Madrid from January 26th to February 26th, 2017. “Definitio est negatio”. This key principle –repeated time and time again by the characters that inhabit *El Cartógrafo*– will be the leitmotiv guiding this analysis, whose objective is bringing to light the most relevant aspects of the political philosophy lying beneath the theatrical conception of the author. In this play, Mayorga emphasizes the important role of the borders to understand Europe, to get to understand the world and ourselves; A sadly current reflection in our political context. And in order to express the responsibly that the scenic creation must take over in our present day, he proposes in a poetic way, a comparison between the dramatist and the cartographer’s work. These premises taken, both text and staging of this play –which condenses as a monad all main characteristics in Mayorga’s dramatic universe–, will be analyzed.

Keywords: Juan Mayorga, *El Cartógrafo*, philosophy, politics.

Cómo citar: Martín Lago, Z. (2019). *El Cartógrafo*, un mapa del universo dramático de Juan Mayorga, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1, 199-211.

* Universidad de Salamanca.

1. Introducción

El dramaturgo Juan Mayorga es “probablemente hoy el dramaturgo español más representado en la escena internacional”, según Manuel Aznar [2011: 15]. La proyección de su dramaturgia fue vaticinada ya en 1996 por María José Ragué-Arias, cuando afirmaba que “a la historia contemporánea de nuestro teatro, debe pasar el nombre de Juan Mayorga” [Ragué-Arias 1996: 247], y así sucedió en 2003, cuando Eduardo Pérez-Rasilla introdujo por primera vez al dramaturgo en la lista de autores fundamentales de “El teatro desde 1975”, dentro del enciclopédico trabajo coordinado por Javier Huerta Calvo *Historia del Teatro Español, volumen II: Del siglo XVIII a la época actual*. El extenso corpus teatral de Mayorga posee profundidad filosófica y una enorme potencialidad dramática [Barrera 2001, Serrano 2001, Barrientos 2007a, Gutiérrez-Carbajo 2011], hecho que hace suscitar gran interés tanto en el mundo de la práctica escénica, como en el ámbito de la investigación académica, como demuestran las tesis doctorales de Xavier Puchades [2005], Gwyneth Dowling [2009], Claire Spooner [2013], Robert March [2014], Marilén Loyola [2014] y mi propio trabajo [2017]. El universo dramático de Mayorga se despliega a lo largo de sus más de veinte piezas largas, publicadas en el volumen *Teatro 1989-2014* [Mayorga 2014], en conexión con su producción de teatro breve, recogida en su mayoría en *Teatro para minutos* [Mayorga 2009], generando una compleja red de interreferencias e intertextualidades que lo dota de autonomía, complejidad y una incontestable voz propia. El autor ha construido, a lo largo de las obras y de los años, un universo completo y complejo, en el que encontramos temas y motivos que atraviesan, saltando, de un texto a otro. De todos ellos, detendremos nuestra atención en la aparición de los mapas, elementos que Mayorga emplea de manera recurrente y que, a medida que aumenta su producción, se van resignificando en una progresión infinita, que se nutre de cada lectura, de cada puesta en escena, de cada interpretación nueva que descubre un espectador.

El presente artículo ahonda en la concepción que el dramaturgo tiene acerca del hecho teatral y cómo la plasma en una de sus últimas piezas. Se tomará *El Cartógrafo* como punto de partida para una indagación sobre la presencia del mapa en la dramaturgia de Mayorga en un doble sentido: en primer lugar, abordando el mapa como símbolo recurrente en su teatro; en segundo lugar, presentando el mapa como metáfora de la propia escritura dramática. Este aspecto entronca con el pensamiento filosófico que el autor vuelca no solo en sus textos teatrales sino también en su producción ensayística, publicada en gran parte en el volumen *Elipses* [Mayorga 2016].

2. *El Cartógrafo. Varsovia 1:400.000*

El Cartógrafo es la tercera de las piezas que firma Mayorga no solo como autor, sino también como director teatral, tras *La lengua en pedazos* (2012) y *Reikiavik* (2015), consolidando así su voluntad de llevar a escena sus propios textos. El estreno tuvo lugar el día 11 de noviembre de 2016 en el Teatro Calderón de Valladolid, con un elenco formado por Blanca Portillo y José Luís García-Pérez, actores que dan vida a los más de veinte personajes que aparecen a lo largo de la obra.

El origen de *El Cartógrafo* se encuentra, según relata el propio autor, en una vivencia personal:

En enero de 2008 el teatro me llevó a la ciudad de Varsovia, en la que nunca había estado. Una mañana, libre de compromisos, caminé dejándome guiar por el mapa que me habían dado en la recepción de mi hotel. (...) La sinagoga en la que ahora me encontraba se podía visitar fuera del horario de culto, cosa que hice. (...) Allí, en una pequeña sala, una mujer preparaba una exposición. Se trataba, según me explicó, de fotos del gueto recientemente descubiertas. Junto a cada foto, la mujer colocaba un cartelito, en polaco y en inglés, indicando el lugar en que probablemente se tomó la instantánea sesenta años atrás. A mí se me ocurrió sacar mi mapa y marcar con cruces esos lugares. (...) Cuando llegué a ese lugar, no encontré nada de lo que acababa de ver en la foto. Faltaban, desde luego, las personas, pero también todo lo que en las fotos las rodeaba [Mayorga 2016: 325].

Esta experiencia será el inicio de la obra que escribirá Mayorga algún tiempo después, en la que el personaje de Blanca, mujer de un diplomático español que se encuentra viviendo en Varsovia a causa del trabajo de su marido, realizará el mismo recorrido que llevó a su autor a perderse por las calles de la ciudad en busca de alguna huella de aquel gueto que el tiempo parecía haber borrado. El dramaturgo pone en escena una doble historia: en el presente, la vida de este matrimonio que, atravesado por el reciente suicidio de su hija pequeña, ha quedado sumido en el silencio, incomunicado; en el pasado, la leyenda del cartógrafo del gueto, según la cual, durante la ocupación alemana, un anciano cartógrafo realizó con la ayuda de su nieta –una niña pequeña– un mapa del gueto. El deseo del anciano era dibujar un mapa que sirviera como testimonio del horror que allí se estaba viviendo; contribuyendo al cumplimiento de este deseo, el autor recuerda a través del subtítulo de la propia obra, que fueron 400.000 personas las que vivieron encerradas allí.

La ficción que escribe Mayorga en esta obra presenta así una mirada hacia un acontecimiento histórico del pasado de Europa –nuestro pasado–, pero lo hace no con la intención de plasmar de manera historicista una reconstrucción de la vida en el gueto, sino con el deseo de construir para el espectador una experiencia poética que despierte la inteligencia crítica. El trabajo del dramaturgo se vuelca en la creación de un artefacto escénico capaz de potenciar la imaginación y la memoria del creador teatral y del espectador, para que atienda a lo que, en sus palabras, son “lugares excepcionalmente marcados primero por la violencia y luego por la tensión entre la memoria y el olvido de esa violencia” [Mayorga 2016: 325]. Entonces, podemos afirmar que *El Cartógrafo* es la continuación de un trabajo que Mayorga inició con su primera pieza teatral, *Siete hombres buenos*, obra sobre el exilio del gobierno republicano durante el franquismo; o con *El jardín quemado* que, ambientada en los primeros años de la Transición, trae a escena a un grupo de republicanos encerrados en un manicomio, no sabemos si para salvarlos o para darles un castigo aún peor que la muerte; también con *Cartas de amor a Stalin*, pieza sobre la locura a la que sucumbe el escritor Mijail Bulgákov acosado por la censura stalinista; y, por supuesto, con sus grandes obras sobre el Holocausto: *La tortuga de Darwin*, donde la anciana tortuga Harriet relata la historia de Europa vista “desde abajo”; y *Himmelweg*, gran artilugio de teatro dentro del teatro donde el dramaturgo, de la mano del Comandante nazi, construye una enorme mascarada para convencer al Delegado de la Cruz Roja de que la vida en el gueto –este caso, inspirado en el caso real de Terezin pero sin nombrarlo– era la de una ciudad “normal”, y no la del terrible lugar de confinamiento que era, estación de paso hacia Auschwitz.

En todas estas piezas –y también, por supuesto, en *El Cartógrafo*– Mayorga afronta su escritura como indagación, tomando como punto de partida noticias de sucesos reales, para tratar de dar una respuesta válida a la gran pregunta propia de la ética de la representación: ¿cómo representar lo irrepresentable?, ¿cómo llevar a escena de manera legítima a las víctimas de los acontecimientos más atroces de nuestro pasado?, ¿cómo construir un teatro que evite la plasmación estetizada del horror y al mismo tiempo la identificación tranquilizadora del espectador con la víctima? Ante estas dudas, el dramaturgo comparte su reflexión sobre el papel que puede tener el teatro en nuestra concepción política de la historia y del presente:

Estoy entre los que creen que la memoria de la injusticia es nuestra mayor arma de resistencia contra viejas y nuevas formas de dominio del hombre por el hombre. Hacer un teatro que dé a mirar esos lugares de sufrimiento es parte de nuestra responsabilidad para con los muertos y para con los vivos [Mayorga 2016: 325].

Para lograr una pieza teatral a la altura de estas cuestiones, el autor replantea y reescribe constantemente sus textos, siendo la presente pieza un buen ejemplo del carácter inacabado del teatro mayorguiano al contar, hasta el momento, con tres versiones publicadas diferentes. La primera apareció en el volumen colectivo *Memoria – política – justicia. En diálogo con Reyes Mate*, fruto de la colaboración que Mayorga viene desarrollando desde hace años con los grupos de investigación de Reyes Mate en relación al pensamiento judío y el Holocausto en el Instituto de Filosofía del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Unos años después, motivado por la publicación del mayor volumen recopilatorio de sus obras largas hasta ahora, Mayorga revisó el texto para incluirlo dentro de *Teatro 1989-2014* (Mayorga 2014). Podría parecer que esta versión sería la definitiva, pero en enero de 2017, apenas un par de meses después de su estreno en Valladolid, vio la luz la tercera versión, también en la editorial segoviana La Uña Rota. Sucede con esta última revisión lo mismo que había sucedido un par de años antes con su pieza *Reikiavik*: el proceso de ensayo con los actores para la puesta en escena llevó al dramaturgo a reescribir grandes fragmentos de la obra y a adentrarse en su propio texto desde una perspectiva nueva: la del director, que le obligaba a tomar una serie de decisiones que consideró pertinente trasladar a una nueva versión del texto:

Antes o después, de modo más o menos violento, un espectáculo entra en conflicto con la escritura en que se basa. Trabajar junto a los otros artistas con los que llegó al escenario *Reikiavik* me hizo reescribirlo día a día –o más bien noche a noche–. Aparecieron y desaparecieron personajes y espacios; se desplazaron unas escenas y otras se hicieron más grandes o más pequeñas; taché palabras que creía innegociables y descubrí palabra que nunca hubiera hallado en soledad [Mayorga 2015:9].

En general, la evolución del texto ha seguido una tendencia que ya es habitual en la reescritura que aplica el autor a todas sus piezas. “Se trata, bien es cierto, de cambios muy leves, pero que constituyen buenos ejemplos del proceder del artesano serio, que continuamente va perfeccionando sus obras” [Gutiérrez 2016: 50]: un lenguaje más depurado, en busca de esa palabra exacta, ese gesto elocuente capaz

de sintetizar una idea, una emoción del personaje; frases más cortas e incisivas, generosas hacia la puesta en escena, que aporten lo estrictamente necesario para dejar huecos a la imaginación del actor, del espectador. En el caso de esta obra existen incluso escenas completas recortadas y modificaciones relevantes, como el cambio de sexo del profesor de polaco. Si bien la extensión del presente trabajo no permite ahondar en este aspecto, a modo de pequeña muestra se reproduce a continuación el inicio de la primera escena, primero en la versión de 2014 y después en la de 2017:

En Varsovia, entre 1940 y la actualidad.

I

RAÚL: ¿Cómo estás? ¿Estás bien?

BLANCA: Estoy bien.

¿Qué ha pasado, dónde estabas? Ya no sabía qué hacer. He llamado a la policía, a los bomberos, he llamado a todos los hospitales de Varsovia.

BLANCA: Lo siento. Perdí la noción del tiempo.

RAÚL: “Perdí la noción del tiempo”. ¿Qué significa eso? Te he llamado un millón de veces. ¿También perdiste el teléfono?

BLANCA: Lo dejé por aquí.

RAÚL: Teníamos una cita, ¿recuerdas? Estábamos invitados a comer en casa del embajador. Quedamos en encontrarnos allí a las dos. No he sabido nada de ti en todo el día.

BLANCA: Fui hacia allí, a la dirección que me apuntaste. A pie, tenía tiempo, con el mapa que me diste. Junto a un campo de balonmano, de cemento, me pareció ver una iglesia antigua. Pensaba que era una iglesia, pero al acercarme me di cuenta de que no. Había un coche de policía junto a la puerta, pero nadie me preguntó nada. Solo me hicieron el gesto como de que me cubriese el pelo. Cuando no hay culto dejan entrar, solo te piden un donativo para la conservación. Nunca había entrado en una sinagoga. ¿Tú? [Mayorga 2014: 603].

Y a continuación la versión sintetizada de 2017, donde se elimina incluso la acotación inicial:

1

RAÚL: ¡Blanca! ¿Cómo estás? ¿Estás bien?

BLANCA: Estoy bien.

RAÚL: ¿Qué ha pasado?, ¿dónde estabas? Ya no sabía qué hacer. He llamado a la policía, a los bomberos, he llamado a todos los hospitales de Varsovia.

BLANCA: Lo siento. Perdí la noción del tiempo.

RAÚL: ¿Perdiste la noción del tiempo? ¿También perdiste el teléfono? Te he llamado un millón de veces. Teníamos una cita, ¿recuerdas? Estábamos invitados a comer en casa del embajador. Quedamos en encontrarnos allí a las dos. No he sabido nada de ti en todo el día.

BLANCA: Fui hacia allí, a la dirección que me apuntaste. Salí con tiempo, con el mapa que me diste. Junto a un campo de balonmano abandonado me pareció ver

una iglesia antigua, me acerqué pensando que era una iglesia. Nunca había entrado en una sinagoga. ¿Tú? [Mayorga 2017: 13].

En rasgos generales, podemos afirmar que Mayorga continúa con su indagación en busca de la universalidad en el texto, eliminando toda referencia específica a cualquier espacio o tiempo concreto, con la aspiración de que su obra trascienda fronteras y pueda ser representada en cualquier ciudad del mundo, ahora o en futuro.

3. El mapa como símbolo

Ya hemos comentado que, a lo largo del corpus dramático de Mayorga, encontramos un considerable número de piezas en las que el autor decide poner en escena personajes y conflictos ubicados temporalmente en momentos relevantes de nuestra historia reciente: la guerra civil española, el estalinismo, el Holocausto... La elección de repensar estas épocas tiene que ver siempre con una consciente voluntad de ganar para la escena la concepción benjaminiana de la historia, de la que el dramaturgo es gran conocedor y, como él mismo señala, deudor¹. Al poner en el foco en el pasado, Mayorga está tomando una decisión relevante, casi tan relevante como la que toma al elegir qué momento pasado desea alumbrar, o más bien, qué momento desea rescatar para que alumbré el presente. Los beneficios de traer aquí la historia, revisitándola a través de un texto dramático resultan, para el autor, indudables. En este sentido, reflexiona acerca de su propio trabajo como autor de obras sobre el pasado, consciente de que existen en su producción dramática un elevado número de piezas que traen a escena las grandes crisis mundiales del s. XX:

La frecuencia con que en mi teatro aparecen representaciones del pasado quiero explicármela desde esa convicción de que todos los hombres son mis contemporáneos, independientemente de su fecha de nacimiento. Todos me interesan, de todos puedo aprender, todos quieren hablarme y ante todos tengo una responsabilidad. Responsabilidad que en ningún caso me autoriza a presentarme como su portavoz. (...) No pretendo reconstruir el pasado tal como fue –objetivo, a mi juicio, ilusorio, y que en todo caso desborda mi capacidad–, sino hacer de él mapas que destaquen puntos, líneas, accidentes relevantes para el hombre contemporáneo y quizá para el hombre futuro [Mayorga 2016: 317].

Aparece aquí la vocación cartográfica del autor: el deseo de construir mapas que orienten al espectador actual en el tiempo presente y que, al mismo tiempo, hagan resonar el silencio de las víctimas del pasado. En relación con esta idea, cabe mencionar que el ensayo de Alberto Sucasas, que acompaña a la edición de 2017 de *El*

¹ La mayor parte de su investigación académica ha versado sobre Benjamin, destacando su libro *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin* [Mayorga 2003]. Además, menciona al pensador judío en muchos de los artículos publicados en *Elipses*, como “Elipses de Benjamin” [Mayorga 2016: 17-19], “Necesidad de la sátira” [30-35] o “En compañía de Reyes Mate”, [57-72], por mencionar solo algunos.

Cartógrafo, comienza con una enumeración de algunos de los mapas que pueblan el universo dramático mayorguiano:

Un motivo, el del mapa, atraviesa la escritura de Juan Mayorga. No solo en *El Cartógrafo*. Mapas urbanos, del Berlín de los años treinta (*El traductor de Blumemberg*) o de la ciudad convulsa de *Angelus Novus*; mapas militares que el mando reclama de su asistente (escena común a *Angelus Novus* y la pieza breve *Legión*); mapas sobre la mesa o en el suelo de un bar, objeto de intercambio entre dos de las protagonistas (*Los yugoslavos*); mapa que transmite una declaración de amor (*El arte de la entrevista*); mapa mostrado por Bailén (Spasski) a Waterloo (Fischer) señalando un punto geográfico –Reikiavik– equidistante de Washington y Moscú (*Reikiavik*)... Incluso el título de una obra puede contener el término; así ocurre en *581 mapas* [Mayorga 2017: 107].

Para completar esta lista habría que añadir el mapa que dibuja Dámaso en *Siete hombres buenos*; el mapa del mundo del que Stalin con cruel ironía va descartando los posibles destinos del exilio de Bulgákov (*Cartas de amor a Stalin*); el mapa del campo de concentración en el que el Comandante clava alfileres de colores con la ubicación de los actores de su cruel libreto, obligando a Gottfried a seleccionar quién vive y quién muere (*Himmelweg*); el mapa en el que el Profesor traza las etapas del viaje de Harriet a través de los países y la historia de Europa (*La tortuga de Darwin*); los mapas de la catedral en varios idiomas que vende el Sacristán a los turistas, así como el mapa del interior del Elefante que se ha atascado dentro, con sus regiones diferenciadas por colores (*El elefante ha ocupado la catedral*); y el mapa que despliega Palmiro para explicar a Enrico la expansión de su organización a los cinco continentes gracias al boca a boca de los chóferes (*Famélica*).

De esta larga enumeración se desprende una idea que tiene gran relevancia para la comprensión del interés simbólico que tiene el mapa en el universo dramático del autor, pues podemos comprobar cómo la primera aparición de este elemento existe ya en su primera pieza dramática, *Siete hombres buenos*:

DÁMASO: (*Trazando un mapa muy infantil*). Mañana, como cada día igual que mañana desde hace treinta años, para celebrar que nos ganó la guerra, el tirano se da un baño de masas en esta plaza. (*La señala en el mapa*). A las doce se asoma aquí a saludar a sus cuatro partidarios y a los miles a los que ha pagado para que le ovacionen. Ponemos a un hombre en la azotea de este edificio. Tres tiros y se acabó el tirano. Mañana por la noche dormimos en casa [Mayorga 2014: 34].

Si bien en esta obra la aparición del mapa era algo poco significativo y con escaso desarrollo en la trama, podemos afirmar que este elemento estaba ya presente en el imaginario del joven Mayorga que –con apenas 23 años– aún no había confirmado su vocación teatral, pero sí albergaba ya la idea de que los mapas construyen la realidad y pueden servirnos para cambiarla. Esta idea la encontraremos ya madurada en la obra que nos ocupa:

ANCIANO: Hasta que los dibujamos los lugares dan miedo. Cuando los hemos dibujado, y el camino que lleva hasta el, solo entonces nos sentimos dueños del lugar [Mayorga 2017: 25].

El mapa posee valor epistemológico, crea una imagen del mundo dotadora de sentido que nos permite conocer y poner nombre a las cosas, acto que nos permite adueñarnos de ellas y sentirnos seguros:

ANCIANO. Francia es el mapa de Francia... el mapa hace visibles unas cosas y oculta otras, da forma y deforma. Si un cartógrafo te dice soy neutral, desconfía de él. Si te dice que es neutral, ya sabes de qué lado esta. Un mapa siempre toma partido [27].

4. El mapa como metáfora

A lo largo de las distintas apariciones de los mapas en las piezas que configuran su corpus dramático, encontramos las claves necesarias para desentrañar la idea común que subyace a la idea del mapa que emplea el autor en su obra, no solo en el plano teatral, sino también en la reflexión metateatral:

En este sentido, la labor del cartógrafo puede entenderse como la imagen especular de la del dramaturgo:

El teatro solo convocará a la ciudad si antes es capaz de escuchar a ésta –si es capaz de reconocer los sueños y las pesadillas de la ciudad–, pero también fracasará si lo que ofrece es una reproducción del ruido de la ciudad. 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 la ciudad no un calco, sino un mapa [286].

Esta idea es la que defiende Mayorga en todas sus obras, acerca de la imposible neutralidad del arte, idea que fundamenta el símil entre dramaturgia y cartografía: ¿es responsable el autor de lo que expresa su obra?, ¿lo es el cartógrafo de lo que muestra y esconde su mapa? La respuesta del autor será tajante en ambos sentidos: el artista, como el cartógrafo, nunca es neutral, pues el teatro es para Mayorga un arte político.

ANCIANO: ¿Cómo puede nadie asombrarse de lo que está pasando? Todo lo que está ocurriendo se anunciaba en esos mapas. Al mirarlos, ¿no sientes el peligro? ¿no sientes que la catástrofe se avecina? No supimos leerlos a tiempo. ¿Cómo pudimos estar tan ciegos? [Mayorga 2017: 29].

Mayorga recuerda constantemente en este sentido a los pensadores a los que llama en su artículo, escrito a cuatro manos con Reyes Mate, los “avisadores del fuego” [Mayorga 2000], Franz Rosenzweig, Franz Kafka, Walter Benjamin... autores que llamaron la atención sobre lo que estaba ocurriendo durante los años anteriores a la segunda guerra mundial, pensadores que supieron prever la catástrofe que se acercaba, frente a la que no pudieron hacer más que advertir con su palabra. Y, siguiendo su estela, el autor se pregunta: ¿qué puede hacer el dramaturgo, el cartógrafo, para advertir sobre el peligro?

ANCIANO: Los aparatos te ayudarán, pero nada sustituye a un ojo que sepa mirar. La fuerza de un cartógrafo es su capacidad para mirar y elegir lo esencial. Mirar,

escoger, representar, esos son los secretos del cartógrafo. Con unos pocos signos, el cartógrafo ha de dar a ver un mundo [Mayorga 2017: 36].

Podemos sustituir a la perfección en la intervención anterior la figura del cartógrafo por la del dramaturgo, y expresar así la labor que encomienda Mayorga a los profesionales del teatro: mirar, escoger, representar, con unos pocos signos dar a ver un mundo, o lo que es lo mismo, llamar la atención del público sobre las sombras de nuestro pasado y de nuestro presente para advertir de los peligros que nos acechan en cada momento. Esa es la misión del dramaturgo dentro de la concepción política que del hecho teatral tiene el autor madrileño. Para esta labor, el viejo cartógrafo recuerda a la niña que los aparato pueden ayudar, pero nada sustituye a un ojo que sepa mirar. La poética mayorguiana se fundamenta en la imaginación del espectador, por eso deposita toda su confianza en la complicidad creadora de quienes se sientan en el patio de butacas. El autor de textos teatrales debe conocer su herramienta: la palabra y el gesto del actor; a partir de ahí, ha de lograr captar la atención del espectador para que entre en el juego, pues en ausencia de espectador, no existe el teatro. Mayorga confía en la imaginación creadora del espectador, considerando que no son necesarios más artificios. Esto queda plasmado no solo en el plano de la reflexión, sino también en todas las decisiones de dirección que ha ido tomando para poner en pie sus diferentes montajes: dos o tres actores, un espacio vacío, vestuario sencillo, poco o ningún atrezzo, escenografía elemental y, sobre todo, confianza en que el espectador aporte todo lo que falta con su imaginación.

Pero para que esto sea posible, el autor ha de conocer bien su oficio.

ANCIANO: El mal cartógrafo quiere ponerlo todo. Si lo ponemos todo, nadie verá nada... *Definitio est negatio*. Sacrificar, eso es lo más importante al hacer el mapa, qué quiero hacer visible. Si tengo eso claro, sabré que dejar fuera [Mayorga 2017: 41].

Y continúa:

ANCIANO: Un mapa no es una fotografía. En una foto siempre hay respuestas a una pregunta que nadie se ha hecho. En el mapa solo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo. Cuáles son tus preguntas... Sal a la calle y pregúntate que debe ser recordado [42].

La base de la estética del dramaturgo se apoya sobre un fuerte componente ético y político que constituye la verdadera motivación por la que Mayorga escribe teatro, que –como él mismo afirma– sigue la estela de Enzo Cormann [2007]: la defensa del carácter asambleario que tiene el hecho teatral, que lo convierte en un arte político por, al menos, tres razones, según identifica el dramaturgo madrileño [Mayorga 2016: 88-107]. La primera la hemos mencionado ya: el teatro es un espacio de reunión, de encuentro entre los actores y el público, hecho que actúa a favor del fortalecimiento de los vínculos sociales, antropológicos; nos obliga a salir de casa y encontrarnos con otros. La segunda razón es porque su autoría es colectiva, en el sentido antes mencionado de la imposibilidad de un teatro sin público, sin la mirada del otro. Y la tercera, y la más relevante ahora, porque es el arte de la crítica

y de la utopía. El teatro da a examinar al público las posibilidades del pasado y del presente, tanto como puede hacerlo de las posibilidades del futuro. Lo relevante, entonces, es esa capacidad para detener el espacio y el tiempo, para arrojar luz sobre un conflicto, sobre un personaje, para construir con él una experiencia que pueda ser productiva al espectador como ciudadano. Mayorga considera que, si el espectáculo teatral logra llamar la atención sobre un hecho, y animar al espectador a que reflexione acerca de las posibilidades que se abren a partir de él, a que se planteen esos “¿y si?” que surgen en los entresijos de las decisiones de los personajes, habrá alcanzado ya una meta: la de provocar la capacidad crítica del espectador. Así, analizando posibilidades verosímiles, el espectador puede construir sus propias versiones de lo que podría ser la realidad, lo que se podría construir en el futuro. Entonces, la capacidad utópica del teatro brota de manera natural, pues si el espectador es capaz de imaginar un futuro distinto, puede, quizá, desear trabajar por él. Mayorga apela siempre, como venimos viendo, al espectador como ciudadano, de ahí la relevancia –que definiendo como fruto de mi investigación doctoral– del aspecto mayéutico en su escritura dramática.

La mayéutica, caracterizada tal como atribuye Platón a Sócrates en el *Teeteto* (150b-151b), se inspira en el arte de las parteras, que ayudan a alumbrar a las mujeres en el parto; solo que, en este caso, lo que se ayuda a alumbrar no son cuerpos sino ideas. Mayorga, gran conocedor de nuestra tradición filosófica, rescata esta idea para aplicarla a su propia escritura teatral, tanto en el contenido como en la forma. En relación al contenido, la mayéutica se vincula a los aspectos que venimos comentando sobre su deseo de animar al espectador a la reflexión, la voluntad de desafiar al patio de butacas desde la escena para activar la capacidad crítica de los ciudadanos. Por otra parte, en relación a la forma, la mayéutica posee estrecha vinculación con las estrategias dramáticas de uno de sus grandes maestros, José Sanchis Sinistera, y su idea de la escritura por sustracción [2017]. Así, el dramaturgo trabaja con las herramientas que le son propias: la imaginación, la memoria y el lenguaje, para trasladar cuestiones al espectador, con el objetivo de animar a la reflexión. Más importante que el conflicto de la obra es para el dramaturgo el conflicto que pueda generar la pieza con la sala; más importante que la palabra del dramaturgo, será la palabra del espectador, el constructor último de la obra. En este sentido, la vocación del autor es la misma que la del filósofo ateniense: proponer preguntas fecundas a su interlocutor, en este caso al espectador, por lo que podemos defender la mayéutica como una característica esencial, motora de las decisiones estéticas, filosóficas y políticas de su teatro.

5. Conclusión

El horizonte de escritura de Mayorga se mueve, en todo momento, en una dirección estable: aquella que lleva de sus textos teatrales hacia el patio de butacas, en una constante búsqueda del espectador activo, aquel que se plantea –durante la lectura, durante la función, al salir de ella– qué habría pasado si algo hubiera sido diferente, enfrentándose a ese “si” condicional, mágico, característico del modo teatral [García Barrientos 2007b]. Pero el autor es consciente de que, para captar la atención del espectador, es necesario poner en escena temas capaces de convocar al público, temas universales que a todos nos interesen. Habla entonces de la necesidad de

devolver a la ciudad no un calco sino un mapa, no una reproducción del ruido de la propia ciudad, sino una selección ordenada y ordenadora, capaz de guiar al espectador en su propia vida. Y este mapa le lleva a transitar por los grandes temas del presente, de todos los presentes: la violencia cotidiana, el terrorismo, la guerra, el exilio; pero también la libertad, la dignidad, el cuidado del otro, el arte y su relación con el poder.

Al llevar a escena posibilidades de la realidad, Mayorga está trabajando a favor de un teatro del que el espectador salga más rico en experiencia comunicable, un teatro que genere división de opiniones en el patio de butacas, que obligue al espectador a buscar argumentos para los discursos de los poderosos; un espectáculo, en fin, capaz de agitar las conciencias. Y el método que emplea para ello es el de la mayéutica. El dramaturgo trabaja para desestabilizar al espectador en su butaca, sacándolo de la comodidad de sus prejuicios, y exponiéndolo ante cuestiones incómodas. Solo si el espectáculo crea una experiencia poética puede el espectador sentirse interpelado. El trabajo del dramaturgo, desde la óptica de la mayéutica, es el de formular las preguntas adecuadas, preguntas que sean productivas, que generen debate y animen la capacidad crítica y reflexiva de quien las ve encarnadas en escena. Mayorga se basa en la confianza de que el teatro es una herramienta política, *poelítica* en el sentido en que la define Enzo Cormann [2007], ese *utopista del teatro*, como Mayorga lo caracteriza [2016: 285]. El teatro es el arte de la crítica y la utopía porque nos ofrece posibilidades de la realidad para animarnos a imaginar opciones, alternativas, vías de escape que abran nuevos caminos. Si el teatro es un arte político es porque se hace ante la asamblea de espectadores, con la intención de sacarlos del letargo de las butacas —y de la vida cotidiana— para animarlos a que tomen parte de manera crítica, aspirando a que estos espectadores críticos tengan más mecanismos de defensa, más herramientas, mayor profundidad de lenguaje; en definitiva, más posibilidades como ciudadanos críticos. Si el gran problema de la violencia cotidiana es su invisibilización en la sociedad, el teatro levanta el velo, la muestra desnuda en escena para que el espectador pueda identificarla no solo en la obra, sino también en la vida. Mayorga confía en la inteligencia crítica de los espectadores y lectores de teatro, confía en su imaginación y en su memoria, y el horizonte de su escritura es el de contribuir, desde la práctica escénica, a crear una realidad mejor, más digna, más justa, más humana.

6. Bibliografía

6.1. Fuentes primarias

Mayorga, Juan, *El Cartógrafo*, Segovia, La Uña Rota, 2017.
—*El Cartógrafo*, en *Teatro 1989-2014*, Segovia, La Uña Rota, 2014.

6.2. Fuentes secundarias

Aznar, Manuel (2011): “Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*, de Juan Mayorga”, en *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque: 15-128.
Barrera, Manuel (2001): “El teatro de Juan Mayorga”, en *Acotaciones*, nº 7: 73-94.

- Brizuela, Mabel (2007): “Una cartografía teatral”, en *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, ed. M. Brizuela, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba: 9-24.
- Colombo, Pamela (2012): “La memoria en el espacio: cartografía del gueto de Varsovia”, *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, Vol. 33, No. 107: 127-147.
- Cormann, Enzo (2007): *¿Para qué sirve el teatro? Artículos y conferencias 1987-2003*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Di Pastena, Enrico (2012): “La forma della memoria. La Shoah nel teatro di Juan Mayorga”, en *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporáneo*. Alessandria: Dell'Orso, 23-50.
- Dowling, Gwynneth (2009): *Performances of power in the theatre of Juan Mayorga*. Tesis, Queen's University Of Belfast.
- García Barrientos, José Luis (2007a): “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, en *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, ed. M. Brizuela, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, 39-63.
- García Barrientos, José Luis (2007b): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis.
- Gorría, Ana (2012): “Teatralidad y representación de la Historia: ética, memoria y acción superada en las obras de Juan Mayorga”, *El Futuro del Pasado. Revista electrónica de historia*, nº 3: 481-502.
- Gorría, Ana (2013): “Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en El Cartógrafo de Juan Mayorga”. *Escritura e imagen*. vol. 9: 221-236.
- Gutiérrez, Francisco, Ed. (2011): *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Gutiérrez, Francisco (2016): “Introducción”, en *Cartas de amor a Stalin / La paz perpetua*. Madrid, Castalia.
- Huerta, Javier (2003) *Historia del Teatro Español*. Madrid, Gredos.
- Loyola, Marilén (2014): *Seeing memories: blindness, truth, and accountability in the theatre of Juan Mayorga*. Tesis, Universidad de Wisconsin-Madison.
- March, Robert y Miguel Ángel Martínez (2012): “Poéticas de la ausencia en El Cartógrafo. Varsovia, 1:400.000”, *Stichomytia*, nº 13: 116-127.
- March, Robert (2014): *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*. Tesis, Universidad de Valencia.
- Martín, Zoe (2018): *El teatro de Juan Mayorga: imaginación, memoria y mayéutica*. Tesis, Universidad de Salamanca.
- Mayorga, Juan (2000): “Los avisadores del fuego”, *Isegoría* nº 23: 45-67.
- (2003): *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos.
- (2010): *Memoria – política – justicia. En diálogo con Reyes Mate* Ed. de A. Sucasas y J. A. Zamora, Madrid, Trotta.
- (2014): *Teatro 1989-2014*, Segovia, La Uña Rota.
- (2015): *Reikiavik*, Segovia, La Uña Rota.
- (2016): *Elipses*, Segovia, La Uña Rota.
- Platón: *Teeteto*. Barcelona, Gredos, 1988.
- Puchades, Xavier (2005): “Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica”. Valencia, Universidad de Valencia.

- Ragué-Arias, M^a José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona, Ariel.
- Sanchis, José, *Prohibido escribir obras maestras*. Ciudad Real, Ñaque, 2017.
- Serrano, Virtudes, (2001): “Introducción”, en *El jardín quemado*. Murcia, Universidad de Murcia: 9-25.
- Spooner, Claire, (2013): *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène a monde à travers le prisme du langage*. Tesis, Universidad de Toulouse.

