





# EL CARTÓGRAFO



*El cartógrafo*

© Juan Mayorga, 2017

Primera edición: enero de 2017

Copyright del ensayo «Cartografía teatral»:

© Alberto Sucasas, 2017

Copyright de las ilustraciones de cubierta y de interior:

© Daniel Montero Galán, 2017

[www.danielmonterogalan.com](http://www.danielmonterogalan.com)

© de la presente edición

Ediciones La uña RoTa, S. L.

Apdo. de correos 380, 40080 Segovia

[ediciones@larota.es](mailto:ediciones@larota.es)

[www.larota.es](http://www.larota.es)

Maquetación: Arcadio Mardomingo

Depósito legal: SG-6/2017

ISBN: 978-84-95291-48-6

IBIC: DD

Impresión: Villena Artes Gráficas

Impreso en España

JUAN  
MAYORGA  
EL CARTÓGRAFO

VARSOVIA, I: 400.000

Con un ensayo de

ALBERTO SUCASAS



Ediciones La uña RoJa  
*Colección Libros Robados*



# ÍNDICE

EL CARTÓGRAFO

9

CARTOGRAFÍA TEATRAL

Alberto Sucasas

105





# EL CARTÓGRAFO

VARSOVIA, I: 400.000



*El cartógrafo* se estrenó bajo la dirección del autor el 11 de noviembre de 2016 en el teatro Calderón de Valladolid con el siguiente reparto:

**Blanca Portillo:** Blanca / Niña / Deborah

**José Luis García-Pérez:** Raúl / Samuel / Anciano / Marek / Magnar / Tarwid / Molak / Dubowski / Darko / Blanca (en la escena 24)

Escenografía: **Alejandro Andújar**

Iluminación: **Juan Gómez Cornejo**

Música y espacio sonoro: **Mariano García**

*Para Reyes Mate*



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?

RAÚL: ¿Qué me estás contando, Blanca? Tienes a toda la embajada buscándote.

BLANCA: Por dentro son distintas de nuestras iglesias. La posición de los bancos, estanterías llenas de libros... Había dos hombres conversando en inglés. Uno explicaba al otro que los alemanes la utilizaron como establo, por eso no la quemaron. Al verme, me señalaron una escalerita. Entendí que es el lugar de las mujeres, ellas están arriba durante el culto. Allí arriba, en un cuarto grande, preparaban una exposición. Estaban poniendo los cartelitos. Bajo cada foto, en polaco y en inglés, el lugar donde se cree que se hizo la foto: Nowolipie 35, Bonifraterska a la altura de la plaza Krasinski... Boxeadores, policías, prostitutas, conductores de taxis de pedales...

RAÚL: Ya sé, he visto todo eso en las películas.

BLANCA: ¡Gente! Una boda. Niños, muchos niños. Se me ocurrió marcar en mi mapa los lugares de las fotos. Pensé que las calles habrían cambiado de nombre, o que ni siquiera existirían, pero encontré muchas. Mira, cada marca es una foto, había muchas en la calle Chlodna. Al salir, caminé hacia esta cruz, según el mapa era el lugar más cercano. No queda nada de lo que salía en la foto. Luego fui aquí. Nada. En Chlodna vi una casa que puede ser de la época, una casa...

RAÚL: Blanca, tengo que llamar al embajador y no puedo contarle esa historia de las fotos.

BLANCA: «Al salir de casa sintió un golpe en la cabeza, le pareció que la metían en un coche, cuando recuperó la conciencia estaba en medio del campo.» ¿Resultará eso más aceptable a tu embajador? Mejor: «Entró en un bar, conoció a un hombre que la invitó a una copa...».

RAÚL: Perdóname. Perdón. Encontraste una casa de aquella época.

BLANCA: Estuve mirando hasta que me di cuenta de que una niña me observaba desde una ventana, detrás de la cortina. Pensé que podía estar asustándola y me marché, hasta esta cruz, donde Karmelcika se cruza con Nalewki. Nada. Aquí hay un monumento, el pedestal está lleno de flores y velas, y piedrecitas. Parecen náufragos intentando llegar a una isla. Pero lo que impresiona es el vacío alrededor, el vacío que rodea a las estatuas. Enfrente hay un museo: Museo de Historia de los Judíos Polacos. Seguí por aquí, por Zamenhofa, y poco después aquí, en el cruce con Mila, vi otro monumento. Sin figuras, sólo una piedra negra, quemada, de las ruinas del gueto. Han grabado nombres en ella. Debajo están los últimos que resistieron, allí cayeron y allí están, la piedra parece perdida entre esas torres de apartamentos. En las fotos esa calle estaba llena de niños, era la calle más alegre del mundo. Aquí me di cuenta de que era de noche y de que había estado todo el día caminando.

RAÚL: ¿Has comido? Deberías comer algo.

BLANCA: No es sólo la gente lo que falta.

RAÚL: Será mejor que te acuestes. Mañana hablaremos.  
Voy a llamar para decir que estás bien.

BLANCA: Esta casa, mira el mapa. Nuestra casa está dentro del gueto.



*Blanca camina siguiendo el mapa.*

SAMUEL: ¿Puedo ayudarla?

BLANCA: No entiendo. No hablo polaco.

SAMUEL: ¿Inglés?

BLANCA: Inglés sí.

SAMUEL: ¿Italiana?

BLANCA: Española. ¿Por qué las quita?

SAMUEL: Usted ya las ha visto. Estuvo ayer. Y anteayer.

BLANCA: ¿Por qué las está retirando?

SAMUEL: La exposición ha sido suspendida.

BLANCA: ¿?

SAMUEL: Hay una controversia sobre a quién pertenecen las fotos. El juez ha decidido hacerse cargo de ellas hasta que resuelva.

BLANCA: ¿?

SAMUEL: Haciendo una zanja, un obrero encontró una vieja lechera de latón, y en ella siete rollos. Llevó la lechera a un policía, el policía reveló las fotos y, al ver de qué se trataba, nos las trajo. Ahora el obrero pide una compensación. También está el dueño del terreno. Reclama los carretes. Y hay alguien más. Un alemán. Dice que su padre fue el autor de las fotos. Estaría bueno, ¿no?, que acabasen en casa de uno de ellos. El juez se lo está pensando. ¿A quién pertenece esta foto? ¿A los descendientes de quien la tomó? ¿A los descendientes de quienes aparecen en ella? ¿A Polonia, a Alemania, a Israel? Se lo está pensando. Pero yo tengo confianza. ¿Sabe por qué estamos usted y yo hablando aquí ahora?, ¿por qué estos muros aguantaron? Ni siquiera el diablo es perfecto. Siempre olvida algo, siempre deja un resto. Son bonitas, ¿verdad?

BLANCA: No son tristes.

SAMUEL: No están posando. No saben que los están fotografiando. En esta calle vivió mi abuela.

BLANCA: El maestro Grabowski enseñando a tocar el violín.

SAMUEL: ¿El maestro Grabowski?

BLANCA: Yo lo llamo así. No sé si Grabowski es un apellidado judío.

SAMUEL: No es judío. A estas gordas ¿cómo las llama?  
¿Cómo podían estar tan gordas?

BLANCA: Para mí éstas son Milena y Flora. Prostitutas.

SAMUEL: No lo había pensado.

BLANCA: Allí tuvo que haber de todo, ¿no?

SAMUEL: Puede ser. ¿Qué le parece Varsovia?

BLANCA: Apenas la he visto. Ésta no tiene cartel.

SAMUEL: Las que no tienen es que todavía no sabemos  
dónde las tomaron. ¿Sabe cuál era la música más popu-  
lar en Varsovia en aquel tiempo?...

BLANCA: ¿El tango? ¿De verdad?

SAMUEL: ¿Le gusta bailar?

BLANCA: Me gustaba.

SAMUEL: Conozco el sitio donde va la gente que de ver-  
dad quiere bailar en Varsovia.

BLANCA: No puedo.

SAMUEL: Se llama Utopía. No queda lejos. Acabo con esto y vamos dando un paseo.

BLANCA: ¿Qué tiene este hombre en la mano?

SAMUEL: ... ¿Un reloj?

BLANCA: La niña de los lápices, ¿ya la ha guardado?

SAMUEL: ¿La niña de los lápices?

BLANCA: Estaba por allí... Aquí.

SAMUEL: La niña de los lápices... No me pida que me ponga a buscarla con todo lo que tengo que hacer, el juez las está esperando... Si estaba en esta pared, debe de estar en esa caja. En esa no, en la tercera. No me las revuelva, no me las cambie de orden.

BLANCA: Aquí está. Mire, las tomaron en el mismo lugar. El mapa del fondo, ¿se da cuenta? En las dos fotos es el mismo mapa.

SAMUEL: Puede ser.

BLANCA: Fíjese en esta calle, es continuación de ésta... ¿Puedo llevármelas?

SAMUEL: ¿Llevárselas? Tengo que dárselas al juez.

BLANCA: No le estoy pidiendo los carretes. Es sólo un papel.

SAMUEL: Por favor, ponga esa foto donde estaba.

BLANCA: Ese mapa... ¿Qué ciudad es ésa? Esa ciudad no existe.

SAMUEL: ¿?

BLANCA: No hay ninguna ciudad así, ni la habrá nunca... Unter den Linden... Boulevard Saint Germain... Piazza Navona...

SAMUEL: ¿De verdad puede leer esas letras?

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... ¡Una brújula, eso es lo que tiene en la mano ese hombre!

SAMUEL: Mosiek, el cartógrafo. ¿O prefiere Merkin? Merkin, el cartógrafo.

BLANCA: ¿Se lo está inventando?

SAMUEL: Mi abuela. Mi abuela se pasaba el día contando historias del gueto. Más vieja se hacía, más historias contaba. La del cartógrafo me la contó un millón de veces.

BLANCA: El cartógrafo del gueto.

SAMUEL: Cuentos de vieja.

BLANCA: ¿Un cartógrafo que vivía en el gueto? ¿Un cartógrafo que dibujó el gueto?

SAMUEL: Utopía es un sitio agradable aunque no bailes. Si no quieres bailar, en Utopía nadie te obliga a hacerlo. De camino, le cuento esa historia. Mi abuela me la contaba así: «Érase una vez en el gueto...».

# CARTOGRAFÍA TEATRAL

Alberto Sucasas







Un motivo, el del mapa, atraviesa la escritura de Juan Mayorga. No sólo 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 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*. Como si esa dramaturgia, en su conjunto, desplegara un vasto atlas al que la singularidad de cada texto aporta uno de sus mapas.

Innegable vocación cartográfica de la producción teatral: el teatro como mapa; el dramaturgo como cartógrafo.<sup>1</sup> Pero ese designio no es exclusivo de aquélla.

---

1. «Raramente comparto las opiniones de mis personajes, pero creo que la vieja Deborah acierta al comparar el arte del teatro con el de los mapas.» (*Elipses*, p. 326)

Vive también en los escritos ensayísticos. (Ni siquiera está ausente de sus títulos: en 2012, Mayorga presentó una ponencia titulada «Cartografía teatral de espacios de excepción» [recogido en *Elipses*, pp. 325-335].) Y no de forma incidental u ocasional: el trabajo reflexivo —cuyo objeto es, a la vez, el hecho teatral y la existencia humana, ambos abordados en su desbordante complejidad— recurre a la idea de mapa como imagen o metáfora del nexo hombre-mundo, tema dominante a lo largo de dos milenios y medio de tradición filosófica. Subyace a esa reflexión, a manera de premisa o axioma, una antropología de la fragilidad: el humano es un ser lábil, de constitutiva endeblez, que ha de hacer frente a un entorno hostil (medio físico, por supuesto, pero ante todo mundo histórico y social donde prolifera la dominación del hombre por el hombre) y enigmático; demanda, en consecuencia, instancias orientadoras que le permitan recorrer el territorio amenazante e ignoto... humanizar la intemperie. El *homo sapiens*, sugiere Mayorga, es el ser que existe produciendo y consultando *mapas*. Sin ellos, su vida se vería absorbida y disuelta por una exterioridad adversa; su identidad sucumbiría sin remedio al poderío anonadante del mundo. Pero tampoco con ellos está la felicidad garantizada, pues en los mapas disponibles (atlas cultural que cada comunidad oferta a sus miembros) anidan, junto al anhelo de verdad, los poderes de lo falso. Deseado como presencia tutelar, el mapa también es fuente de desorientación y desdicha..., de alienación. Tragedia

cartográfica de la que brota un doble impulso: por un lado, la imaginación literaria que se propone hacer de la escena teatral, ese lugar donde se citan productores (autor, actor, director, escenógrafo...) y espectadores, ámbito propicio para un proyecto cartográfico al servicio de la dignidad y de una vida emancipada, aunque para ello haya de asumir el trabajo negativo de denunciar las mentiras, cómplices del crimen, que pueblan el contaminado espacio ciudadano; por otro, el esfuerzo discursivo, genuinamente filosófico, de «cepillar a contrapelo» –la expresión es de Walter Benjamin– el tejido falaz que, constituido por imágenes y palabras socialmente producidas, satura las conciencias, anulando la autonomía de su voluntad, sacrificando la unicidad de cada individuo al anonimato opresivo de lo social.

Se trata, en el fondo, de discriminar entre el *buen* y el *mal* mapa. Esa operación, definitoria de la escritura de Mayorga, admite dos modalidades. O bien, la creación literaria y su ulterior plasmación escénica; o bien, el trabajo categorial de la reflexión. O sea, teatro y filosofía. De ahí la dualidad inherente al corpus: escenarios y categorías; argumento y argumentación; personajes y conceptos; escenografía y lógica... No obstante, esa duplicidad resulta de la bifurcación de una inspiración unitaria. A primera vista (y el propio testimonio del autor abona esa lectura), se trataría de una doble escritura *política*, pues pretende conmover el espacio cívico y contribuir al surgimiento de formas inéditas de definir tanto el proyecto vital del individuo cuanto el régimen

de coexistencia con sus semejantes.<sup>2</sup> Conviene, empero, despejar posibles malentendidos: poco que ver con un teatro propagandístico o una literatura «de tesis», que pone el acto creador al servicio de una concepción ideológica apriorísticamente definida, previamente y a espaldas de la escritura que le otorgaría expresión. Con otras palabras, nada en común entre la dramaturgia de Mayorga y las formas de arte comprometido que entienden su responsabilidad social como instrumentalización de la creación al servicio de directrices emanadas de centros de poder..., aunque sus titulares sean, presuntamente, los «buenos». En Mayorga, la escena teatral —y su *pendant* reflexivo— no abraza la pretensión de tranquilizar conciencias atribuladas mediante la proclamación de una verdad definitiva y consoladora, sino la de incitarlas a problematizar la *doxa* dominante y su cohorte de pseudoverdades.<sup>3</sup> Su

---

2. «El mejor teatro pone ante la ciudad lo que la ciudad se oculta. En vez de a lo general, a lo normal, a lo acordado, atiende a lo singular, a lo anómalo, a lo incierto. [...] Un teatro necesario, como un mapa necesario, nos devuelve a la escena original: aquella en que la ciudad establece sus límites.» (*Elipses*, p. 91)

3. En *Más ceniza*, María cree haber identificado el mal absoluto; incluso está convencida de poder personalizarlo: «No quiero volver a oír su nombre. Es la persona más mala que conozco. El mal, eso es Max». La réplica de José nos devuelve a un territorio, liminar o fronterizo, donde las convicciones maniqueas encallan: «¿Mal? ¿Bien? ¿Qué significan “bien” y “mal” en la frontera?». (*Más ceniza*, en *Teatro 1989-2014*, p. 97). Mayorga instala su trabajo creador