

LA REESCRITURA HISTÓRICA DESDE LA LEYENDA. LOS NIVELES DE LA FÁBULA EN *EL CARTÓGRAFO*, DE JUAN MAYORGA

Raquel Martínez Ballestrín
Universidad de Alicante

Resumen: En el presente artículo analizamos el tratamiento que Juan Mayorga realiza del contenido histórico de su pieza *El Cartógrafo* por medio de su reescritura desde la leyenda y su posterior plasmación ficcional. Contemplamos los tres niveles diegéticos en los que se organiza la fábula literaria atendiendo a las relaciones establecidas entre la historia, el mito, la leyenda y la cartografía. *El Cartógrafo* se convierte en la concreción de la historia del gueto varsoviano recuperada a través del mito y formulada en términos de contemporaneidad con el espectador gracias al juego temporal al que somete los niveles diegéticos. En ella la trama se estructura en una disposición compleja en la que los discursos que conforman la fábula se presentan como dependientes entre sí y, en última instancia, dependientes del espectador. Así, la superposición de los diferentes niveles de producción termina plegándose sobre la representación, configurando el medio teatral como la base de articulación a un mismo tiempo de un pasado concreto, personal y universalizable.



Palabras clave: *El Cartógrafo*, Juan Mayorga, fábula dramática, narrativa histórica, niveles diegéticos

Abstract: In this article, we analyse the treatment of the historical content of the drama called *El Cartógrafo*, by Juan Mayorga, in which history is rewritten from the legend and portrayed in the literary level. We focus on the three diegetic levels that organize the literary fable, attending the relation between history, myth, legend, and cartography. *El Cartógrafo* becomes the concretion of the history of the Varsovian's ghetto, retrieved through the myth and constructed from the temporarily, thanks to the temporary play of the diegetic levels. The plot is structured in a complex disposition, in where the different discourses of the fable are dependent on each other, and, ultimately, they are depending on the spectator. Finally, the superposition of the different production's levels is specified over the representation of the play, in

which the theatrical way is the base of the expression of a concrete, personal and universal past at the same time.

Key words: *El Cartógrafo*, Juan Mayorga, dramatic fable, historical narrative, diegetic levels

1. DE LA FORMULACIÓN LEGENDARIA A LA REESCRITURA HISTÓRICA. LOS TRES NIVELES DIEGÉTICOS EN *EL CARTÓGRAFO*, DE JUAN MAYORGA

La ubicación histórica de las piezas dramáticas de Juan Mayorga constituye una característica señalada con reiteración por parte de la crítica, que destaca la preocupación del dramaturgo por la composición de un teatro comprometido, político y ético en el que salvaguardar la memoria (Oñoro Otero 73). Se trata de una visión histórica fuertemente influenciada por el pensamiento de Walter Benjamin y su materialismo dialéctico (Gorría Ferrín, "Ciudad" 8), que sirve de base de inspiración para la particular recuperación del pasado que realiza Mayorga en su producción. No es ajena a esta tendencia la obra *El Cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)*, en la que la memoria histórica se convierte en el motor actancial para la revisión de un pasado tanto colectivo — el gueto en Varsovia durante el régimen nazi — como individual — la historia personal y familiar de Blanca y Raúl — (March y Martínez 120), en una suerte de llamada a la universalización del sentimiento de recuperación de un pasado acallado por el trauma (Sucasas 1098). No obstante, en la línea histórica que marca la filiación de Juan Mayorga con la filosofía de Walter Benjamin, el empleo del pasado no aparece formulado bajo la orientación temática clásica, desde la que se adopta la "versión" o narrativa histórica¹ oficial para reconstruir el evento. Antes bien, el componente histórico aparece como parte de una estructuración compleja de la fábula, en la que

¹ Tomamos el término "narrativa histórica" de la filosofía de Hayden White. Emplearemos más adelante esta visión de la escritura histórica por ser útil en la explicación de la fábula que desarrolla Mayorga en *El cartógrafo*, así como por sus relaciones con la función que adquiere la cartografía en la pieza dramática.

vienen a coincidir tres líneas diegéticas, identificables con las líneas temporales (Gorría Ferrín, "Ciudad" 7) en las que se desarrolla la pieza dramática.

Es posible caracterizar cada una de estas líneas bajo la tendencia estructural que presentan, a saber: la formulación legendaria que domina las escenas protagonizadas por el Anciano y la Niña; la recreación histórica de la Varsovia comunista por medio del personaje de Deborah; y la fábula propiamente ficcional en la que se ubica Blanca. La temática histórica del gueto no aparece articulada desde una base histórica preestablecida cuanto surgida por medio de la ubicación fenomenológica de la leyenda de la niña cartógrafa, una historia enmarcada en el mito que, sin embargo, permite llevar a cabo el proceso de reescritura del pasado. Es en este sentido en el que la pieza se construye desde una estructura triádica en la que entra en diálogo una temporalidad cambiante que consigue actualizar la leyenda hacia su replanteamiento histórico: la reflexión del pasado desde la visión de Blanca lleva a cabo un desesperado intento por revivir una temporalidad que el resto de personajes coetáneos parecen intentar ahogar en la formulación mítica, solo salvada por la actualización de la leyenda en Deborah y en la historia particular de Blanca, que se alzan como dos concreciones distintas desde las que verificar la validez de un pasado cuyo estatus de realidad no es ya la cuestión primordial. De esta manera, pese a la articulación legendaria que se le confiere a la historia de la Niña y el Anciano, termina por configurar la base de creación de un relato histórico en el que el rasgo definitorio es su influencia en el presente: "Esta anulación del tiempo y de la muerte en el teatro — escribe Mayorga — esconde una idea extrema y sutilmente emparentada con la reflexión benjaminiana sobre el historiador: todos los hombres somos contemporáneos" (Oñoro Otero 75).

En estos términos, la construcción de la fábula es susceptible de ser entendida y analizada desde las confluen-

cias que se producen entre las tres líneas temporales y los tres estatus de "realidad" (mítica, histórica y ficcional). En tanto que Mayorga no se limita a crear una ficción desde una narrativa histórica, sino que crea la narrativa histórica desde el mito para alcanzar su plasmación ficcional, encontramos dos relaciones fundamentales que debemos atender en el estudio de la pieza dramática: la vinculación entre el mito y la historia, y la reescritura de la historia en la literatura. No responden, empero, a formulaciones inconexas de las tres temporalidades señaladas, sino que aparecen interconectadas en una fábula cuya complejidad se asienta en la creación y recreación del contenido desde diferentes niveles de producción. De esta suerte, la formulación legendaria de las escenas de la niña cartógrafa y su abuelo deviene la base temática y formal desde la que Juan Mayorga articula la narrativa histórica que se pretende reconstruir.

72

Esta construcción legendaria aparece ofrecida al espectador desde su representación y su narración, ingresando, por lo tanto, en dos temporalidades distintas de la fábula. Estas dos temporalidades marcan una doble filiación del mito: por un lado, al espectador; por otro, hacia Blanca y, por ende, en los márgenes de la fábula dramática. En este epígrafe nos ocuparemos de la construcción e influencia de la leyenda sobre el resto de los niveles diegéticos presentes en la pieza. En este sentido, la historia de la niña cartógrafa queda relegada a "leyenda" por todo el elenco², a excepción de Blanca, quien consigue reactualizar su lectura. Será a través de Blanca como el mito adquiera su lectura completa y sea capaz de articularse hacia la narrativa histórica sobre la que se proyecta. De esta suerte, se cumple en el personaje de Blanca la lectura de la historia legendaria por medio del "carácter imperativo" desde el que Roland Barthes analiza el mito, siendo su contexto histórico la exposición de fotografías en la sinagoga y su fuerza intencional el

2 "BLANCA: El cartógrafo del gueto. SAMUEL: Cuentos de vieja" o "DEBORAH: ¿Se trata de eso!... Llevo sesenta años oyendo la leyenda del mapa" (Mayorga, *Cartógrafo* 608; 645).

particular pasado de Blanca (Barthes 117). Así, se consume en la lectura de Blanca la ambigüedad expresiva del mito, permitiendo prescindir de su estatuto de "verdad": "[sobre el mito] el sentido siempre se encuentra en su lugar para *presentar* la forma; la forma está siempre allí para *distanciar* el sentido" (Barthes 117). La atención sobre el mito queda articulada en la obra desde su dualidad signífica gracias, precisamente, a su doble ubicación temporal: si desde la temporalidad que le es propia, esto es, desde su representación en el "presente teatral", el mito apunta a su contenido (la creación de un mapa del gueto varsoviano), en su lectura desde el "ahora" ficcional que representa Blanca, el peso termina recayendo en su forma (la posibilidad que presenta el mapa en la plasmación del "yo" y del pasado)³.

Esta ubicación mítica de la historia de la niña cartógrafa la exime de una valoración en términos de "verdad", tal y como señalara Roland Barthes. Así, pese a que la leyenda continúa siendo la base de creación de la narrativa histórica, esta permite ser entendida en su significación mítica, una valoración que no es ajena a la comprensión del hecho histórico desde la base bíblica analizada por Northrop Frye: "what is historical fact is not there because it is "true" but because it is mythically significant" (*Anatomy* 325). Constituye esta una idea primordial en la construcción de la fábula de *El Cartógrafo*, puesto que permite una revisión de la narrativa histórica desde su ingresión en la literatura. En este sentido, dentro de la fábula literaria el evento histórico deja de atender a su estatuto de verdad para ser entendido al amparo de su sentido mítico o universalizable,

73

3 La alternancia de ambas perspectivas permite la visión ambigua y compleja del mito para la entidad receptora (lector o espectador de la pieza): "De la misma manera, si voy en auto y miro el paisaje a través del vidrio, puedo poner mi atención, a voluntad, sobre el paisaje o sobre el vidrio: de pronto captaré la presencia del vidrio y la distancia del paisaje; de pronto, por el contrario, la transparencia del vidrio y la profundidad del paisaje; pero el resultado de esta alternancia será constante: el vidrio será para mí a la vez presente y vacío, el paisaje a la vez irreal y lleno" (Barthes 117). La analogía en la cita de Barthes es evidente, siendo el vidrio la diégesis del mito en las escenas protagonizadas por Blanca y el paisaje su representación efectiva en las escenas de la Niña y el Anciano.

debido a que su objetivo no es una representación de la realidad cuanto una relectura ficcional del evento, tal y como veremos desde su comparación con la narrativa histórica de Hayden White. En estos términos, la entrada del evento histórico desde el contenido mítico refuerza la liquidez de las fronteras que defiende Northrop Frye en su estudio: "And while myths themselves are seldom historical, they seem to provide a kind of containing form of tradition, one result of which is the obliterating of boundaries separating legend, historical reminiscence, and actual history" ("Myth" 598). Así, constituye esta naturaleza del mito una primera aproximación a la vinculación histórica explorada por Mayorga en su pieza dramática.

De hecho, encontramos en Barthes la concreción de esa "especie de forma contenedora de tradición" en el proceso de "vaciado" que sufre el mito del contenido histórico y de su ubicación real: "el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción. [...] La función del mito es eliminar lo real; es, estrictamente, un derrame incesante, una hemorragia o, si se prefiere, una evaporación, en síntesis, una ausencia sensible" (129). No obstante, en su funcionamiento ficcional Mayorga recorre el camino inverso, llenando el mito de la niña cartógrafa de realidad histórica mediante su ubicación fenomenológica. El elemento mítico de plasmación o representación de un mundo en destrucción, el dibujo apocalíptico que la Niña y el Anciano realizan, termina concretándose en un lugar y un tiempo: "En Varsovia, entre 1940 y la actualidad" (Mayorga, *Cartógrafo* 603). Esta ubicación conlleva la primera ruptura de su entidad mítica y el enlace del símbolo del mapa con la construcción ficcional de la pieza dramática. Así, cuando el Anciano señala que "lo más importante del espacio es el tiempo" (*Cartógrafo* 611) está realizando una doble ubicación de la temporalidad: por un lado, supone la concreción

fenomenológica de la representación de la catástrofe⁴ en la Varsovia de 1940; por otro, el acotamiento de una primera línea temporal e histórica revertida sobre el presente ficcional de la obra dramática.

Esta concreción espaciotemporal es, precisamente, la que disuelve la distinción que Henri Bergson plantea entre el relato mitológico y el relato histórico en los márgenes de la fábula ficcional del drama de Mayorga: "Pero la verdad es que no hay entre ellos [relato mitológico y relato histórico] comparación posible, porque no son del mismo orden. La historia es conocimiento, la religión es principalmente acción" (204). Sin embargo, en el momento en el que Mayorga llena el mito de historia, lo ubica y lo acota, este pasa a formular un conocimiento que es raíz del contenido histórico que refleja. Así, se alcanza desde el mito la ubicación de la línea histórica en el presente de la fábula; esto es, el mito se nutre del contenido histórico tanto desde su acotación fenomenológica como desde su influencia en el tiempo presente de la fábula, representado por Blanca y Deborah. Es, de hecho, en este sentido en el que entiende Northrop Frye la relectura del pasado en su estudio del mito bíblico: "It must be counterpoised, as it is in all genuine historical critics, by a sense of the contemporary relevance of past art" (*Anatomy* 346). En estos términos, el mito de la niña cartógrafa queda articulado en una construcción de carácter histórico siguiendo los postulados de Gilbert Durand, lo que podemos considerar el germen de la narrativa histórica para su plasmación ficcional. Así, se trata de un mito temporal en el que quedan formulados tanto la proyección sobre el presente como la atemporalidad del pasado: "La estructura histórica es orientada, por un lado, por un progreso, por el presente, cuando no por el porvenir; por el otro, por un pasado intemporal a fuerza de ser pasado. La

4 "ANCIANO: [...] Todo lo que está ocurriendo se anunciaba en esos mapas. Al mirarlos, ¿no sientes el peligro? ¿No sientes que la catástrofe se aproxima? NIÑA: Sí. ANCIANO: No supimos leerlos a tiempo. ¿Cómo pudimos estar tan ciegos?" (Mayorga, *Cartógrafo* 611).

historia oscila entre un estilo del eterno e inmutable retomo del tipo hindú y uno de dinamización mesiánica del tipo de la epopeya romana" (Durand 361).

Con el mito ubicado espaciotemporalmente, articulado de acuerdo con una estructura histórica y proyectado sobre el presente ficcional de la fábula, asistimos a la articulación de una suerte de narrativa histórica en unos términos muy similares a como esta es entendida por Hayden White (2003) en su propuesta teórica. En este sentido, el contenido histórico no es representado sino recreado en un proceso de confección que corre parejo a la elaboración de la fábula literaria y que, de hecho, se asimila en ella. No obstante, en tanto que el contenido histórico queda formulado en el marco de la ficción, se encuentra influenciado por los rasgos propios de la creación literaria y en él se adoptan las relaciones pragmáticas propias del hecho ficcional. Cabe valorar, por lo tanto, la manera en la que Mayorga lleva a cabo el proceso de (re)creación histórica en los márgenes de su fábula dramática, para lo cual es posible marcar las conexiones y distancias que establece con la narrativa histórica de Hayden White ya referida. Este proceso de (re)creación histórica es asumido desde tres ejes fundamentales: la intensión del signo complejo que representa la fábula y su proyección histórica; las relaciones del contenido con la realidad efectiva y ficcional; y la formulación metafórica que adquiere la cartografía en su correlato con la producción lingüística.

Así, en su teorización Hayden White distingue en el proceso de construcción de la narrativa histórica la confección de un signo complejo en el que los conceptos de la tríada peirceana son asumidos por las máximas del hecho desfamiliarizado, la categoría estética empleada y la concreción tropológica del evento. Estas mismas ideas son las que emplea Juan Mayorga en la construcción de su fábula,

76

asumiendo el tropo de la metáfora⁵ como forma de representación y familiarización del gueto varsoviano. De esta manera, el signo diseñado responde a la creación de una metáfora compleja en sus relaciones con la forma y el contenido de la pieza dramática: por un lado, en la forma de representación de la leyenda en el conjunto de la fábula, por otro, en el correlato establecido desde el sentido que la cartografía adquiere en el contenido histórico. Este proceso de creación metafórica viene ofrecido desde la inversión del recorrido marcado por el hecho, la categoría estética y la concreción tropológica señaladas: si en la narrativa histórica el hecho desfamiliarizado es motor de creación del signo complejo que lleva a la aceptación del contenido, en la fábula dramática este se convierte en el resultado ambiguo característico de la plurisignificación literaria. En esta línea, la conversación a la que Mayorga aspira en la recepción de su obra⁶ es alcanzada por el ofrecimiento al espectador de una diégesis figurativa en la que la metáfora es, a un mismo tiempo, la categoría estética identificable y el motor interpretativo de la tensión dialéctica a la que queda sometido todo contenido histórico.

77

El objetivo de representación histórica en la fábula queda formulado, por lo tanto, desde una serie de imágenes sometidas a la tropologización del lenguaje (Pujante 9) en las que la leyenda queda reactualizada hacia su posibilidad de experiencia histórica del pasado traumático de Varsovia. En estos términos, el mapa adquiere la fuerza significativa del contenido histórico como estructura directa de representación y familiarización de una realidad, aunque el medio —la categoría estética según White— es asumido por la producción literaria y la posibilidad de representación

5 "La narrativa histórica no *refleja* las cosas que señala; *recuerda* imágenes de las cosas que indica, como lo hace la metáfora. [...] La metáfora no *refleja* la cosa que busca caracterizar, *brinda direcciones* para encontrar el conjunto de imágenes que se pretende asociar con esa cosa" (White 125).

6 "Yo escribo buscando a otros, y me siento útil si mi teatro es capaz de provocar una conversación, pues es mucho más importante generar una conversación que recibir adhesión" (Mayorga, "La violencia" 27).

que posee en tanto que drama. La metáfora, por lo tanto, adopta una doble vía de actuación en torno a la significación histórica de la fábula dramática que es concretada en una de las intervenciones del Anciano: "El mapa hace que exista Francia" (Mayorga, *Cartógrafo* 610). Así, la capacidad creadora de la representación cumple una doble función, en la intensión y en la extensión de la pieza dramática. En los márgenes de la fábula, la creación de un mapa del gueto supone la constatación de su existencia y su posible proyección al presente, lo que valida su concreción histórica; en el proceso de representación, la pieza dramática se convierte en la creación, el dibujo o el mapa de la narrativa histórica, o, al menos, de una posible lectura del evento histórico por parte del espectador: "DEBORAH: En el teatro todo responde a una pregunta que alguien se ha hecho. Como los mapas" (*Cartógrafo* 648).

78

De hecho, esta relación con el espectador dinamiza la noción de "tensión dialéctica" tal y como aparece propuesta en la narrativa histórica de Hayden White. En este sentido, el resto de tramados no intensionalizados que representa la tensión dialéctica en la creación histórica pasa a ser la plurisignificación del hecho en la pieza dramática. Puesto que el camino recorrido no parte del evento desfamilijarizado, sino que se dirige a él en la obra de Mayorga por medio de una fábula cuyo tropo principal es la metáfora, dicho evento no es ofrecido desde un relato determinado y concluso. Antes bien, queda aprovechada la tropologización de la fábula para apuntar en el resultado a la posibilidad que representan los diferentes discursos en torno al evento: la leyenda de la niña cartógrafa en el marco del gueto varsoviaño termina por formularse en los difusos márgenes entre la necesidad y la posibilidad respecto al mundo ficcional presente que protagoniza Blanca. De esta manera, la efectividad de la tensión dialéctica hace que el discurso histórico penetre a partir de la construcción literaria del mapa de una Varsovia inventada pero proyectada metafóricamente a su correlato histórico. Su ubicación en un medio ficcional

hace que la accesibilidad recaiga sobre el tramado y no sobre la realidad del evento.

Esta ubicación en el tramado distingue los discursos diferenciados por David Pujante en su teorización en torno a la retórica constructivista: "1) El discurso social que construye verdades y realidades sociales de un tiempo y un espacio; 2) el discurso profundo (poético, visionario, religioso, místico) que construye lo que permanece" (12). Si la narrativa histórica responde a un discurso social, la fábula ficcional queda situada en el discurso profundo, por lo que su contenido histórico trasciende la fenomenología del evento para articularse en forma de universal (Gorría Ferrín, "Ciudad" 14). Es en este sentido en el que señalábamos al inicio del epígrafe la ausencia del valor de "verdad" en el estudio del contenido histórico, puesto que su efectividad queda confirmada en la influencia que ejerce sobre el presente ficcional (Blanca) y real (los espectadores), esto es, los parámetros de verdad y falsedad con los que valorar los pasajes propiamente históricos de la obra de Mayorga (la "leyenda" del proceso de cartografía del Gueto en la época del Nazismo) quedan inoperantes en el momento en el que la importancia deja de descansar en su naturaleza de "historia verdadera" y pasa a asentarse en la influencia decisiva que esta historia está ejerciendo en el tiempo presente del mundo ficcional. La metáfora del mapa en su capacidad de representación termina por materializarse en la composición y dramatización de la pieza literaria; de la misma manera que "en cada mapa está el mundo" (Mayorga, *Cartógrafo* 609), "lo que hace consciente los contenidos de nuestra experiencia (nuestra cognición) es un proceso lingüístico" (Pujante 20).

79

2. LA NARRATIVA HISTÓRICA, LA FÁBULA LITERARIA Y LA CARTOGRAFÍA COMO MEDIOS DE (RE) CREACIÓN

La relación metafórica con la que cerramos el epígrafe anterior deja en evidencia la estrecha vinculación que exis-

te en la obra de Mayorga entre el contenido histórico, la fábula literaria en la que este se desarrolla y la cartografía en su función de (re)creación y representación de una realidad. Estas tres formulaciones establecen interesantes conexiones que quedan desarrolladas tanto en el nivel intensional como en el extensional. De esta manera, si en el nivel intensional queda marcada en la pieza dramática la construcción discursiva y relacional de estos medios de creación y representación, en el nivel extensional la vinculación se formula en su dependencia del emisor y de las posibles lecturas a cargo del lector/espectador. No obstante, en tanto que atendemos a las relaciones en los márgenes de la pieza dramática, estos tres modos de representación establecen una necesaria dependencia entre sí⁷: la fábula dramática constituye la estructura, la narrativa histórica el contenido temático y la cartografía el medio metafórico.

80 En cuanto al nivel intensional, destaca la naturaleza figurativa a la que responden las tres formulaciones y que se dinamiza en los márgenes de la pieza dramática. En este sentido, la triple diégesis que recogíamos en el epígrafe anterior deviene en una estructura de producción compleja que se resuelve, en última instancia, en la representación teatral. Por lo tanto, estas relaciones permiten, en el nivel discursivo, profundizar en la construcción de la diégesis de la fábula, partiendo ya desde los tres medios por los que Mayorga consigue articular una trama que termina siendo, como veremos, "performativa" (Lumière 12). Así, el sentido figurativo desde el que se aborda la construcción de los diferentes niveles de producción del tramado de la pieza dramática apunta a un medio expresivo por el que se produce la "representación" de una determinada "realidad".

7 Cuando referenciamos las relaciones entre estos modos de representación no los formulamos en términos absolutos, sino en la función que adquieren en el contexto de la obra de Juan Mayorga y, por ende, sometidos a una construcción de carácter ficcional. Todos los rasgos aportados son, por lo tanto, fruto del medio literario en el que se formulan, aunque su existencia fuera del contexto ficcional permite establecer relaciones con las aportaciones teóricas anteriormente señaladas.

En la pieza de Mayorga, se establecen tres niveles de "realidad", cada uno de los cuales constituye la "representación" de la recreación en el nivel discursivo previo. La estructura de la trama queda entonces articulada en una apariencia de *matrioska* que termina revelándose más cercana al triángulo imposible de Penrose en su desenlace.

De esta suerte, podríamos destacar como primera construcción discursiva la fábula propiamente literaria, que descansa en las escenas protagonizadas por Blanca, quien, como veíamos, se alza como el presente de la ficción. Su realidad constituye la base sobre la que se produce la "recreación" del segundo nivel de producción, concretado en la leyenda de la niña cartógrafa y el contenido histórico latente en el mito. En este segundo nivel se produce, por un lado, la representación en forma de influencia del nivel anterior y, por otro, la (re)creación de una realidad histórica, aunque con los matices anteriormente señalados. A un mismo tiempo, encontramos un tercer nivel confeccionado desde la metáfora cartográfica que domina el mito y que permite llevar a cabo la representación del contenido histórico del nivel anterior por medio de su construcción en forma de "mapa narrado". No obstante, no resuelve Mayorga en este último nivel el contenido histórico en su pieza, sino que termina reconectándolo a la fábula literaria de la que nace y en la que se produce su representación, de tal suerte que la última acotación equipara la trama y el mapa⁸: "*La Niña elige una baldosa del suelo, la levanta; en el reverso de la baldosa hay marcas. La Niña saca un punzón y hace más marcas. Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa de Varsovia*" (Mayorga, *Cartógrafo* 650). Así, el modo de representación figurativo de estas tres formulaciones termina por convertirlas en las tres caras que componen el triángulo imposible, convergiendo en un mis-

81

8 "No por nada está subtítuloada la obra *Varsovia, 1: 400.000*, cifra de una escala: metafóricamente el texto puede funcionar como un mapa de la Varsovia actual y pasada y, por extensión, como un mapa de memorias heridas, individuales y colectivas" (Lumière 12).

mo vértice identificable con la pieza dramática y su medio de representación: la escena convertida en mapa.

Este proceso de conversión de la escena en mapa es el que evidencia que estos medios de representación (o niveles diegéticos en la trama) dan como resultado una obra de carácter "performativo" (Lumière 12). No obstante, el carácter performativo no se limita a ser resultado, siendo también parte del proceso de creación o representación y de la vinculación que el discurso establece con su referente. Opera en este punto la diferencia entre la narrativa histórica en los términos en los que esta es concebida por Hayden White y el tratamiento que de ella realiza Mayorga: si en la narrativa histórica existe un referente ubicable en el evento desfamiliarizado, en el contenido histórico de la fábula literaria este referente es creado en el mismo acto enunciativo⁹. A la postre, constituye la característica común de los tres niveles de representación en la pieza dramática el proceso de construcción de un referente en su mismo acto de enunciación o producción. La particular forma de representación que ofrecen estos medios (fábula, contenido histórico y cartografía) deviene el acto de recreación en una cuestión de construcción autorreferencial, connatural en el proceso literario y adoptada en los otros dos medios.

De esta manera, es posible recuperar la estructura de la trama anteriormente señalada para valorar ahora su relación con el referente. Así, si en la fábula literaria el universo habitado por Blanca existe en la medida en la que este es referido y representado, el contenido histórico, dependiendo de aquel, nace y se influencia del mismo proceso autorreferencial, en tanto que su existencia queda determinada por la fábula legendaria y por la diégesis de Blanca, respectivamente. Es decir, el contenido histórico queda supedita-

⁹ En torno a la problemática de la "representabilidad" del acontecimiento (evento o hecho histórico) recurren Robert March y Miguel Ángel Martínez a Deleuze cuando lo caracteriza como el fragmento del acontecimiento que se intensionaliza en la representación (121).

do al marco ficcional en el que se desarrolla, dando como resultado que este sea caracterizado como una "reconstrucción discursiva y en parte ficticia de la historia del gueto" (Lumière 7). Esta historia del gueto será representada, a un mismo tiempo, por medio de la narración cartográfica presente en las escenas protagonizadas por la Niña y el Anciano. En ellas el mapa responderá, como la literatura, a un medio de creación de su propio referente: "Francia es el mapa de Francia" (Mayorga, *Cartógrafo* 610). Es en este sentido en el que Lumière entiende el valor performativo: "Los mapas además poseen un valor performativo: al representar, crean una realidad, como un país o una nación al reunir reinos y delimitar fronteras" (12).

Nuevamente, el valor autorreferencial del mapa asumido por la representación de la pieza dramática termina evidenciando la estructura imposible de la trama. Cada uno de los medios señalados acaban plegándose sobre la realidad discursiva del teatro, haciendo depender otra vez la existencia de su referente de su capacidad de representación. Deja constancia de esta referencialidad Mayorga no solo con el cierre de su obra, sino también en una de las intervenciones de Deborah: "El mapa no debería aparecer, siempre resultaría decepcionante. La película debería ser el mapa" (*Cartógrafo* 648). Así, la capacidad performativa termina recayendo en la magnífica construcción de la metáfora cartográfica: la trama se pliega sobre sí misma al ser motor y resultado de la representación del referente. La fábula literaria termina por ser la base actancial para el desarrollo del mapa "histórico" al tiempo que el mapa en sí: "Otra vez, se sugiere que *El cartógrafo*, la obra en su conjunto, constituye un mapa del gueto: aparece como un documento entregado al espectador, un documento que le permite imaginar el gueto de Varsovia y participar así en la reconstrucción de una memoria aniquilada" (Lumière 13).

De esta particular construcción discursiva que presentan las diferentes diégesis de la pieza dramática se despren-

den también conexiones en el nivel extensional. Así pues, el referente creado desde el acto performativo que señalará Lumière es, a la postre, la respuesta a las preguntas formuladas por el emisor de la producción. Esta estructura se da en los tres medios analizados y constituye la base de construcción del referente en un sentido análogo a como se produce la representación cartográfica señalada por el Anciano y Deborah. De la misma manera que el mapa constituye la representación de una serie de preguntas excluyentes que crean, y no reflejan, una realidad, el discurso histórico termina por formularse en la obra desde su representación topográfica en forma de historia legendaria creada sobre las cuestiones universales que el escritor plantea en torno a este primer nivel discursivo. Y, al mismo tiempo, estos dos niveles discursivos quedan determinados por el mundo ficcional desarrollado por Mayorga. Esta cadena de producciones y alternancia de referentes creados implica la existencia de diferentes demiurgos: si Mayorga es el autor-real de la pieza dramática, Blanca lo es del contenido histórico-legendario que se ocupa por revivir y dotar de "existencia"¹⁰, un pasado que termina siendo creado por el mapa narrado por la Niña y el Anciano, aunque revertido sobre la composición final.

De esta suerte, en este proceso de creación (discursiva y cartográfica) la historia legendaria del segundo nivel discursivo será empleada como base de recreación ficcional del mapeo biográfico de Blanca y Deborah. El discurso histórico será, por lo tanto, el análogo discursivo de la Varsovia que la Niña trata de cartografiar: una realidad (física o textual) desde la que se construye una realidad nueva (el mapa o la obra literaria). Asimismo, este proceso de representación implica y requiere de la mirada de un receptor/espectador desde el que se realice la existencia de la pieza:

10 Como veremos en el nivel de recepción, la existencia efectiva de los pasajes de la Niña y el Anciano queda dependiente de la creencia que Blanca deposita en el mito, convirtiéndolo en historia. Es en este sentido en el que señalamos a Blanca como demiurgo del segundo nivel de producción.

de forma análoga al papel que juega Blanca con respecto a la leyenda de la niña cartógrafa, la lectura del espectador es la que, a la postre, otorga sentido a la representación final. En estos términos, los tres discursos de (re)creación establecen un diálogo decisivo con la entidad receptora de la pieza dramática, dinamizando el sentido último de cada uno de estos medios de producción hacia la plurisignificación característica del hecho ficcional en el que se encuentran insertos.

En el proceso de recepción, el espectador se convierte en el análogo discursivo de estos medios de (re)creación, en tanto en cuanto recae sobre él una de las funciones primordiales de la representación: la dotación de sentidos. En estos términos, el espectador comparte con el cartógrafo el lema de actuación —“Mirar, escoger y representar” (Mayorga, *Cartógrafo* 611)—; aunque en un sentido inversamente proporcional al del emisor, puesto que su labor no reside en la representación del significante cuanto del significado. Así, en el nivel de la fábula literaria, la importancia del espectador se sitúa en el sentido desde el que se produce la comprensión de la leyenda cartográfica sobre la que se vertebra el drama. No obstante, en tanto que Mayorga construye la leyenda al amparo del contenido histórico, las máximas sobre las que se produce su valoración quedan reformuladas: el sentido otorgado a la leyenda deja de entenderse en términos de “verdad” y pasa a ser valorado de acuerdo con el significado histórico y ficcional que esta representa.

La perspectiva que el espectador ofrece a este proceso de recreación hace necesario volver sobre esa máxima de “veracidad” que parece orbitar de forma congénita a la existencia de un contenido histórico, tal y como referimos en el epígrafe anterior. De esta manera, si ya señalamos la influencia que la leyenda “histórica” ejerce sobre el presente ficcional de la trama a partir de su diégesis en las escenas protagonizadas por Blanca, cabe valorar la vinculación que

establece con la entidad receptora en su sentido tanto legendario como histórico por medio de su representación. En este nivel el espectador asume en la dramaturgia de Mayorga un papel fundamental, al hacer descansar en él la resignificación de una fábula abierta a la plurisignificación. Por lo tanto, el contenido histórico es ofrecido al espectador a partir de realidades universales¹¹ que adquiere su valor en las fluctuaciones temporales a las que el dramaturgo somete la pieza. No es baladí el empleo genérico de la Niña y el Anciano en la construcción de las escenas relativas al mito histórico: si por un lado este es ubicado fenomenológicamente en la Varsovia de 1940, por otro admite una interpretación de carácter holística y, por lo mismo, personal¹². De la misma manera que el mito es completado por el valor histórico, el contenido histórico representado en el presente del espectador resignifica su valor, máxime si tenemos en cuenta que el mapa abandona su naturaleza figurativa y pictórica para asumir la ambigüedad de la diégesis.

86

La universalización del mito permite que dicha ambigüedad se formule en la construcción de su sentido legendario, histórico y personal, en una suerte de escala descendente desde la visión ecuménica del mito hasta la plasmación o reflejo íntimo del "yo". En este sentido, su naturaleza universal impone una lectura en la que las preguntas y respuestas sobre las que se construye el drama sobrepasan los límites de la temporalidad, acotándose en la atemporalidad desde la que Durand entiende la construcción del pasado y dando lugar a una construcción figurativa que va más allá de la metáfora: "Una visión, la de la alegoría, en que todos

11 "Es preciso destacar que por ser un drama planteado como imagen dialéctica tiene una dimensión universal que expone el sufrimiento humano, la redención y la necesidad de conocer" (Gorría Ferrín, "Ciudad" 14).

12 La conexión entre lo general y lo personal constituye un tema recurrente en la crítica a las piezas de Mayorga. En este sentido lo señalan Robert March y Miguel Ángel Martínez respecto a la recuperación de la memoria: "se explicita la relación entre la recuperación de una memoria individual y de la memoria colectiva, como si se nos dijera que, cuando se hace memoria, por muy personal, por muy subjetiva, por muy íntima que sea, se hace la memoria del nosotros" (120).

los elementos de la obra (espacio, tiempo, personajes) se postulan como entidades constructoras de una comprensión más amplia, íntima y que no cabe en el espacio de la representación" (Gorría Ferrín, "Ciudad" 11). Cuando este mito se ubica espaciotemporalmente y se completa de contenido histórico entonces la lectura del espectador queda determinada por la imagen dialéctica (Gorría Ferrín, "Teatralidad" 492) que se produce en la representación de un pasado frente al espectador del presente. La representación efectiva de las escenas de la Niña y el Anciano sitúan al espectador en el mismo nivel "creyente" en el que el elenco ubica a Blanca, y desde la recepción se produce la misma recuperación histórica que tiene lugar en los márgenes de la fábula literaria: lo que para Blanca son fotografías, es ofrecido al espectador mediante la narración del mapa.

En esta disección cartográfica, Varsovia se alza como un personaje más al que se le somete a la misma temporalidad cambiante que sufre el resto del elenco: "La referencialidad espacial, Varsovia, se constituye a través de las diferentes referencias que los personajes ofrecen de su núcleo personal al que se encuentran ligados" (Gorría Ferrín, "Ciudad" 14). Continuando con la prosopopeya de Varsovia, ese proceso de cartografía de la ciudad termina por ser análogo al proceso de plasmación y reconocimiento del individuo. El concepto de "mapa" se complejiza: la representación del espacio se concreta en el cuerpo y la del tiempo en la existencia. Así, cuando Blanca planea realizar el mapa de su vida a través del dibujo de su cuerpo consigue equipararse al proceso de recuperación del pasado atemporal de la ciudad, acercando al espectador su autorreconocimiento en el mapa desplegado en la escena por medio de su representación. La equiparación en la representación del pasado de Varsovia y de Blanca aproxima los vértices del triángulo que dibuja la trama, dando lugar a la posibilidad de universalizar el "yo" o de personalizar Varsovia, haciendo, por ende, coincidir la

87

Historia y la historia¹³: “BLANCA: Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, fechas. Sonidos. Lugares. [...] Se podría hacer al revés. Se podría ir por el mundo dejando trozos del cuerpo” (Mayorga, *Cartógrafo* 643). La cartografía, la historia y la fábula se convierten, por lo tanto, en los medios por los cuales Mayorga representa y reformula el contenido de su drama, construyendo a partir de sus preguntas una pieza que termina por ser tanto el mapa como la pregunta desde la que el espectador pueda comenzar a trazar una nueva cartografía.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL PRESENTE ATEMPO- RAL DEL TEATRO

Los tres discursos articulados y los tres niveles de producción sobre los que se asienta la confección de la trama evidencian, en última instancia, la conveniencia del medio teatral para la elaboración del proceso de recuperación del pasado. Así, la presencia fundamental de las máximas de tiempo y espacio hacen orbitar al drama entre los dos discursos diferenciados por David Pujante y anteriormente recogidos: si la forma acotada fenomenológicamente ubica el discurso en un tiempo y un espacio para los que operan las máximas de “verdad” —el contenido histórico en la pieza de Mayorga—, su formulación ficcional eleva el sentido del drama a las verdades universales y

13 Opera en este punto la distinción recurrentemente trabajada en torno a la historia en un sentido general o universal, y la historia entendida en términos personales o concretos. Se trata de una diferenciación especialmente útil en el teatro de Mayorga debido al influjo de la imagen dialéctica de Walter Benjamin, en quien la historia es, precisamente, la narración de aquello susceptible de caer en el olvido: “La construcción histórica está consagrada a la memoria de los sin nombre” (92). En este sentido, la diferencia entre la historia en mayúsculas y su forma como sustantivo común la entendemos en Mayorga de forma análoga a la distinción que hiciera Luckács entre “la vida” y “la vida” cuando aborda la construcción del ensayo: según se aproxime a la reflexión vital de cariz metafísico, como reflexión ontológica, o a la introspección de la vida de signo particular, esto es, como camino existencial y personal (98). El correlato es, pues, la historia de Varsovia en 1940 y el sentido personal que esta ubicación y fecha adquiere para los diferentes personajes (Blanca, Raúl, Deborah...) e, incluso, para el espectador.

permanentes propias del arte, la mística o la religión representadas en la obra por el trauma, el pasado recuperado y la cartografía vital por medio del cuerpo. De esta suerte, los medios de producción de los diferentes niveles discursivos adquieren buena parte de su significación en su ubicación fenomenológica. Los juegos temporales y espaciales —“lo más importante del espacio es el tiempo” (Mayorga, *Cartógrafo* 611)— son los que permiten en la pieza de Mayorga la creación de un sentido universal y personal en el que la historia y la leyenda se confunden y se ofrecen indistintamente a un espectador obligado a reinterpretar el proceso de cartografía.

En estos términos, la estructura del triángulo imposible hace necesaria una experiencia de la representación, puesto que, en su articulación de la trama, el drama y el mapa pasan a formularse como sinónimos. La analogía construida impone la presencia de un espectador que cumple el mismo papel descodificador que el lector del mapa, por lo que sobre ambos discursos operan los mismos principios de construcción: “Si quieres ponerlo todo, nadie verá nada” (Mayorga, 2014: 617). En este sentido, los límites del espacio y el tiempo se convierten en el motor de creación de ambas producciones. De esta suerte, la naturaleza espaciotemporal de la cartografía hace de la fórmula dramática el medio predilecto para la creación de su referente —el mapa de Varsovia—, puesto que es el único capaz de dotarlo de tiempo, espacio y contemporaneidad. Se cumple así la voluntad dialógica que persigue Mayorga en sus dramas: Varsovia se actualiza en Blanca, se eterniza en la niña cartógrafa y se convierte en la escena de representación. Y la recuperación histórica acaba por recrearse a través del cuerpo: “Voy a tenderme ahí. Desnudo. Quiero que dibujes mi silueta” (Mayorga, *Cartógrafo* 649).

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. *Mitologías*. Trad. Hector Schmucler. Siglo Veintiuno Editores, 1999.

- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, introducción y traducción de Bolívar Echeverría. Editorial Itaca, 2008.
- BERGSON, Henri. *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Trad. Miguel González Fernández. Editorial Sudamericana, 1962.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Trad. Víctor Goldstein. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- FRYE, Northrop. "Myth, Fiction, and Displacement". *Daedalus*, vol. 90, n°3, 1961, pp. 587-605.
- *Anatomy of Criticism. Four essays*. Princeton University Press, 1990.
- GORRÍA FERRÍN, Ana. "Teatralidad y representación de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga". *El Futuro del Pasado*, n°3, 2012, pp. 481-502.
- "Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga". *Escritura e imagen*, vol. 9, 2013, pp. 1-16.
- LUKÁCS, Georg. *El alma y las formas*. Trad. Manuel Sacristán. Universidad de Valencia, 2013.
- LUMIÈRE, Émilie. "Teatro, documento y memoria bajo el prisma de la intermedialidad en *El cartógrafo* de Juan Mayorga". *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, dirigido por José Romera Castillo. Verbum, 2017, pp. 276-290.
- MARCH, Robert y MARTINEZ, Miguel Ángel. "Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo*. Varsovia, 1:400.000". *Stichomythia*, n°13, 2020, pp. 116-127.
- MAYORGA, Juan. "El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)". *Teatro 1989-2014*. La Uña Rota, 2014, pp. 601-650.
- "La violencia en mi teatro". *Juan Mayorga: théâtre et violence*, ed. Erwan Burel & Carole Egger. ReCHERches, n°17, 2017, pp. 27-37.
- OÑORO OTERO, Cristina. "El espectador como cartógrafo: reflexiones sobre el teatro de Juan Mayorga". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCVII, n°1, 2020, pp. 69-87.

- PUJANTE, David. "La construcción discursiva de la realidad en el marco de la retórica. La retórica constructivista". *Tonos Digital*, 34, 2018, pp. 1-31.
- SUCASAS, Alberto. "Filosofía y teatro, ida y vuelta. Una aproximación a Juan Mayorga". *Pensamiento*, vol. 76, n°291, 2020, pp. 1079-1100.
- WHITE, Hayden. "El texto histórico como artefacto literario". *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Paidós Ibérica, 2003, pp. 107-139.