

POÉTICAS DE LA AUSENCIA EN *EL CARTÓGRAFO. VARSOVIA, 1: 400.000*

Robert March y
Miguel Ángel Martínez
Universitat de València

RESUMEN: El presente texto centra su atención en el campo de la memoria en la pieza teatral *El cartógrafo. Varsovia 1:400.000*, de Juan Mayorga. Es decir, en la relación entre la memoria individual y la colectiva a través de la ficción, digamos, en tanto que resistencia, que configura, además, una posibilidad, en este caso, para el recuerdo. Destacamos también la mirada que el propio dramaturgo establece entre la escritura dramática y la cartografía, o lo que es lo mismo, una reivindicación de la política para el teatro.

PALABRAS CLAVE: Memoria individual. Memoria colectiva. Ficción. Testimonio. Mapa.

ABSTRACT: The following text focuses on the field of memory in the Mayorga's play *El cartógrafo. Varsovia 1:400.000*. That's to say, in the relation between the individual memory and the collective one through fiction, that is, in terms of resistance, which configures a possibility, in this case, for the memory. We also remark the link the playwright establishes between the dramatic writing and the cartography, in other words, a political demand for theatre.

KEY WORDS: Individual memory. Collective memory. Fiction. Testimony. Map.

«EN EL FONDO, ¿qué recuerdas del abuelo sino sus historias?
Qué son aquellos recuerdos sino otra historia —la fascinación por la existencia...»
Miguel Morey, *Deseo de ser piel roja*

«Hacer el pensamiento entre dos, como se hace el amor».
Roberto Juarroz, *Poesía vertical*

«Incluso en la memoria que quiso ser presente».
Luis García Montero, *La intimidad de la serpiente*

1. Introducción

E*l cartógrafo*, Varsovia 1: 400.000 es la historia de un recuerdo. Un paseo¹ por esta ciudad, un recorrido subjetivo, que el dramaturgo Juan Mayorga realiza tras salir de una sinagoga en la que encontró una exposición de fotografías tomadas en el ghetto durante la ocupación nazi. Entonces, se decantó por marcar en un mapa la leyenda de los lugares que las fotografías muestran. Pero en ese paseo sólo hay sombras, invisibilidad y distancia; un encuentro con la ausencia de una ciudad que no conserva las huellas de su ghetto. De aquí nace el conflicto. Y también la intencionalidad de compartir con el lector-espectador no solo la singularidad de su experiencia sino también la relación entre la cartografía y su idea de teatro.

Como siempre en la obra mayorguiana, la memoria puede funcionar aquí como el eje central de lectura, una memoria que se opone al historicismo cientificista, como un pasarle el peine a la historia a contrapelo, en el sentido benjaminiano; una memoria que nos permitirá acariciar o recorrer otros motivos, hilados todos a una misma trama, la que el personaje de Blanca teje y desteje. Creemos que es necesario pensar el ejercicio de memoria que se plantea en *El cartógrafo* atravesándolo por una cierta noción de acontecimiento, de trauma o de vacío, o incluso, pensar este nudo de forma simultánea a la intervención de la ficción, que es capaz de elaborar de otro modo esos motivos.

En *El cartógrafo*, la ficción o la memoria están contenidos en los mapas, en el proceso de creación de los mapas y en las imposibilidades que lo definen². No obstante, un mapa puede ser mucho más, o mucho menos, que eso: simplemente indicio de una ley o un orden³, la causa o la consecuencia de

1. Una idea que parece que está tan cerca de Morey como de Benjamin, en lo que se refiere al paseo, y de Levinas, en lo que se refiere al rostro: «Y por eso paseas. Porque en un auténtico paseo, todo tiene su rostro —no sólo la gente. Si aciertas el instante preciso, es verdad entonces que las cosas levantan hasta ti la mirada, cualquier cosa: las ramas de un castaño, aquellas ventanas, esa lepra que roe una fachada, el mismo aire cristalino de la tarde que pesa levemente en tu corazón ahora, como una pequeñísima piedra de cuarzo cristalino... Porque cuando las cosas mueren y pasan a ser solamente cosas, siempre hay algo en ti que enferma —ese viento interior se apaga incluso en tus sienes, y en el pecho no queda sino la asfixia del peor de los bochornos— y la calina no te deja ver nada. Pero, cuando permites que las cosas te ofrezcan su rostro, su instante —entonces, el presente es exactamente un presente: un regalo» (Morey, 1994: pp. 138-139).

2. En toda la obra se suceden las referencias que trazan una relación entre la cartografía y la ficción. Ofrecemos solo algunos ejemplos:

ANCIANO. Debajo de esa caja tiene que haber dos carpetas. Una roja y una blanca. Acércame la roja.

NIÑA. ...

ANCIANO. Ábrela.

NIÑA. ...

ANCIANO. Mira esta maravilla. ¿No te parece estar presenciando la batalla de Waterloo? ¿No sientes que estás allí? (Mayorga, 2010: 354);

ANCIANO. Se puede hacer mapas de cualquier cosa. De la alegría. Del dolor (Mayorga, 2010: 356);

Lo mismo ocurre en la relación que se establece entre la cartografía y la memoria, ampliamente tratada en el texto. Podrían servir estas citas como ejemplo:

ANCIANO. ...Una imagen de mi vida, eso es lo que yo quería dibujar. Ya no lo acabaré, ¿quién puede pensar en sí mismo en estos días? Guarda esta carpeta, por favor (Mayorga, 2010: 362);

TARWID. ...El autor va haciéndose consciente de que está siendo cartógrafo de su propio cerco. Y de que no está haciendo un mapa para sus contemporáneos, sino para nosotros (Mayorga, 2010: 363);

BLANCA. He visto su libro. *Cartografía de la ausencia*: mapa del exilio republicano español, mapa de la limpieza étnica en Yugoslavia... Una cartografía de la desaparición (Mayorga, 2010: 387).

3.

ANCIANO. El mapa hace que exista Francia. Que desaparezcan las diferencias, que se vea Francia como un todo. En la escuela, colgada de la pared, Francia en un solo color, para que el niño aprenda de quién es súbdito. Este mapa es un triunfo de la razón y del rey (Mayorga, 2010: 355).

una guerra⁴ o indicar una relación de pertinencia⁵; puede ser la señal que anticipa un incendio⁶ o un mecanismo de control⁷; puede ser una forma de huida o un gesto de resistencia (o las dos al mismo tiempo)⁸; una página para la confusión y el olvido⁹ o un arte que representa la habitabilidad (o no) del mundo en el que se inscribe¹⁰.

En este sentido, a partir de esa relación que propone Mayorga, vamos a ver que el hecho escénico, como cualquier mapa, siempre toma partido y nunca puede ser neutral, en tanto que siempre está proponiendo una orientación¹¹, en la misma línea en que se sitúa Cornago:

4. ANCIANO. En la mesa de los poderosos siempre hay mapas. Mapas que exhiben para asustar y mapas secretos que jamás muestran. Mapas nuevos llenos de delirios y mapas viejos que un día empuñarán para llamar a la guerra. ¡Cuántas catástrofes han comenzado en un mapa! Buenos tiempos para el cartógrafo, tiempos difíciles para la humanidad (Mayorga, 2010: 355).
5. ANCIANO. Hasta que los dibujamos, el espacio nos da miedo. Cuando hemos dibujado un lugar y el camino que lleva hasta él, sólo entonces nos sentimos dueños de ese lugar (Mayorga, 2010: 354).
6. ANCIANO. Varsovia 1874, cuando se introdujo la numeración de las casas. No creas que lo hicieron para facilitar el trabajo del cartero, fue para tener localizada a la gente. Mapa de la primera partición de Polonia, en 1772. Mapa de los repartos de 1793 y 1795. Mapa de la lengua alemana de 1932. Mapa del tratado de amistad entre la URSS y Alemania de 28 de septiembre de 1939. ¿Cómo puede nadie asombrarse de lo que está pasando? Todo lo que está ocurriendo ya se anunciaba en esos mapas. Al mirarlos, ¿no sientes el peligro? ¿No sientes que la catástrofe se acerca? (Mayorga, 2010: 356);
ANCIANO. Éste no es un mapa cualquiera. No puede parecerse a ningún mapa que hayas visto. Es el mapa de un mundo en peligro (Mayorga, 2010: 362).
7. MAREK. Ahí enfrente tiene, este sí, un auténtico mapa del gueto, el único trazado en aquellas fechas, que yo sepa... Está lleno de información interesante: zonas policiales, número de habitantes por edificio, hospitales, colegios... El mapa más exacto siempre lo hace el enemigo. No conozco otro mapa del gueto, ni creo que haya otro que este: el gueto desde el punto de vista de los asesinos (Mayorga, 2010: 360).
8. ANCIANO. ...Sabes cómo salir. Puedes sacar gente. Utiliza lo que sabes para salvar vidas. Una vida es más importante que todos los mapas del mundo (Mayorga, 2010: 371);
ANCIANO. Si todavía hay un modo de escapar, eres tú quien lo conoce. Es necesario que te salves. No por ti. Por los que ya no están. Por cada uno de ellos. Nadie sabe lo que ha pasado aquí como lo sabes tú. Si sabes cómo escapar escapar, tu obligación es contar al mundo lo que has visto (Mayorga, 2010: 384);
BLANCA. Su mapa también era una forma de combate (Mayorga, 2010: 386);
DEBORAH. Mapa de Europa para africanos. Desde que me jubilé, sólo hago mapas útiles. Cómo entrar, dónde obtener ayuda... Mapas para gente que huye. Yo veo el mundo desde el gueto (Mayorga, 2010: 389).
9. DEBORAH. El mapa que hice para el tren rápido a Cracovia. Esto es lo que yo dibujé, esto lo que han colgado en los vagones. La ruta, las distancias, todo ha sido sistemáticamente falseado. La gente no sabe por dónde va. La gente no sabe dónde está (Mayorga, 2010: 378).
10. Iván de la Nuez, en su libro *La balsa perpetua*, realiza un estudio comparativo entre la cartografía y las artes plásticas, en obras como las de Guillermo Kuitca o Luis Cruz Azaceta, que bien podría enriquecer nuestro análisis. No obstante, ahora nos conformamos con esta aproximación. De la Nuez afirma que los geógrafos operan «para entender ese arte delicado que es el de saber estar en el planeta. Se torna al punto en el que la geografía operaba como un arte para morar en el mundo». En verdad, cuando De la Nuez dice geografía se refiere a la cartografía, al arte de hacer mapas, de retratar una cierta mirada del mundo (1998: 149-150).
11. En *El cartógrafo* el ANCIANO dice: «El mapa hace visibles unas cosas y convierte otras en invisibles. Si un cartógrafo te dice que es neutral, desconfía de él. Si te dice que es neutral, ya sabes de qué lado está. Un mapa siempre toma partido». De hecho, esta es una afirmación que le sirve al propio Juan Mayorga para reflejar los lazos existentes entre cartografía y teatro: «La cartografía es una ciencia que me permite establecer una correspondencia con el teatro y plantear algo que ya he dicho muchas veces: que, como los mapas, ninguna obra es neutral, está hecha a base de datos seleccionados en función de una idea y, por tanto, está constituida por preguntas morales y políticas». Puede consultarse la entrevista completa en: http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1565/Juan_Mayorga (consultado: 7 de septiembre de 2011).

Las democracias (identificadas con una concepción de *libertad* vaciada de ideología), han terminado ocupando el puesto que tenía antes la idea de *progreso* como motor de la historia. Llega un momento en que este concepto adquiere una especie de dimensión teleológica («hipostatización acrítica», dice Benjamin en *El libro de los pasajes*, N 13, 1) como de final de viaje en el que los conflictos se resolverían... Es ahí donde reaparece nuevamente la escena, como una especie de brújula para situarse, no ya en el tiempo, sino en el espacio, una maquinaria... para ver dónde estás tú y dónde estoy yo, y sobre esa dimensión *dramatúrgica* (es decir, espacial), tratar de recuperar una cierta relación, un horizonte histórico, aunque sea de conflicto (o sobre todo si es de conflicto).

Recuperar el espacio para volver a hacer posible la historia; una recuperación que comienza por el espacio más inmediato, el aquí y ahora (que es también lo más político) sobre el que se construye cualquier obra escénica sobre el que tratar de levantar la historia de un nosotros (2011: 274).

2. Hilos y agujeros

La memoria se ocupa de una ausencia. Quizá, la memoria que quiere ser presente, en tanto que presente¹², realiza la presencia de una ausencia. Y quizá uno de los aspectos más interesantes de *El cartógrafo* sea que esa pareja, presencia/ausencia, se politiza en tanto que las ausencias y las presencias remiten aquí no solo a una memoria íntima, personal, sino también a una memoria e historia colectiva. Es decir, a la historia de Blanca (y de Raúl y de la hija de ambos, Alba, que murió cuando apenas era una adolescente) y a la historia del cartógrafo del ghetto de Varsovia y su nieta (la niña de los lápices), que no es sino la historia del exterminio de los judíos. La radicalidad política de esa madeja radica en que la memoria común, el proceso común de hacer memoria (la recuperación de la historia del mapa del ghetto y con ella de los que murieron dentro de sus muros) y la memoria personal (la historia de Alba) se incluyen en un espacio plenamente significativo, se arrastran, y adquiere de esta forma una potencia terapéutica. Vamos a recorrer juntos, y más despacio, estas calles y estos hilos.

Raúl, esposo de Blanca, trabaja en la embajada de España en Varsovia. En una recepción celebrada en casa del embajador, Blanca le enseña a un concejal «una idea que ha tenido» para el trazado de un mapa de la ciudad. Es un mapa de dos colores, lo que sorprende, después, a Raúl. Sobre todo, uno de ellos, «esa mancha azul». Blanca se lo aclara. Es «la sombra del gueto», «el espacio que ocupó el gueto. Las líneas de puntos son las sucesivas reducciones». Raúl le responde con ironía, visiblemente incómodo, haciendo referencia a un eventual eslogan turístico: «Visite Varsovia. Un viaje a la depresión». Blanca insiste, sin embargo, en que es «un mapa para los que viven aquí. Es parte de la ciudad. Debe estar en el mapa». Y por ello le cuenta la otra idea que ha tenido esa mañana: para que el ghetto forme parte de la Varsovia actual, se podría «marcar en el suelo la silueta del ghetto», que funcionaría como un símbolo (Mayorga, 2010: 357-358).

El ghetto, en tanto que espacio físico específico tejido inevitablemente a la memoria de la comunidad judía de Varsovia, cobraría así una cierta presencia, volvería, de algún modo, a ser

12. Como afirma Josep Lluís Sirera en el título de su estudio sobre el teatro catalán, «La memòria no té passat» (2005).

presente, con lo que se estaría dando un paso más en el intento, imposible¹³, de completar esa memoria. Se estaría atendiendo y cuidando la memoria de las víctimas que pisaron esas calles y no otras, no exactamente las calles que conservan su nombre en la Varsovia de hoy en día (en el sentido que señalábamos más arriba, con la cita de Cornago, pensando en los cuerpos que ocuparían la escena, la teatral y la de la historia). O al menos eso cree Blanca.

A Raúl, sin embargo, le preocupa que Blanca pase «demasiado tiempo sola». Aunque a estas alturas de la pieza todavía no podemos saberlo, la muerte de su hija Alba hace de Blanca, según Raúl, una persona vulnerable, demasiado frágil. Raúl cree que esa supuesta soledad es la causa de que Blanca dedique su tiempo a una tarea tan extravagante como la de dibujar mapas, más inquietante aún si se atreve a compartirla con un concejal de Varsovia en casa del embajador. «¿Qué mapas son esos que haces?», le pregunta Raúl. ¿Qué vendrá después? Ante un temor un tanto impreciso, Raúl insta a Blanca a «ocuparse en algo», a «estudiar algo» (Mayorga, 2010: 357-358). Aturdido, también, por la muerte de Alba (aunque no lo parezca), Raúl es incapaz de advertir que ese ejercicio de Blanca no es un pasatiempo cualquiera, insignificante; que es un ejercicio de memoria, un ir y venir entre la memoria colectiva y la memoria individual en el que es muy difícil establecer las causas y los efectos, los puntos de partida, qué memoria tiende a qué memoria, e, incluso, dónde empieza una y acaba la otra.

Esto se nos aparece con claridad en una escena posterior, la escena 11. La pieza y la trama han avanzado, y Blanca le pide a Raúl que le ayude:

BLANCA. ¿Me ayudas?

RAÚL. ¿Qué quieres que haga?

BLANCA. Voy a tenderme ahí. Con este lápiz, quiero que marques mi silueta.

RAÚL. ¿En el suelo?

BLANCA. Espera, todavía no. En esta postura, no. Así. Sin tocarme. No me toques, por favor... Gracias.

RAÚL. ¿Qué vas a hacer con eso?

BLANCA. Un mapa (Mayorga, 2010: 363).

Cuando Raúl dibuja en el suelo la silueta que luego será un mapa de Blanca, se realiza una analogía: esa silueta de Blanca dibujada en el suelo, explicita la analogía entre la memoria de Blanca y la memoria de Varsovia. Como decíamos más arriba, el mapa se constituye como la figura, como la ficción, que hace posible el recuerdo. A partir de esta figura, las ausencias correspondientes van a poder ser recuperadas: Alba y el ghetto; el cabello de Alba, el cuerpo de Alba, y el cuerpo del ghetto, el espacio físico del ghetto; o mejor: Alba y la niña-cartógrafo, la nieta del cartógrafo del ghetto, que funcionaría como metonimia, como otro de los símbolos posibles del ghetto (también en la medida en que esta dibuja su mapa). Es decir, 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. En este

13.

DEBORAH. Camino lentamente, haciendo memoria, como si tuviese que contar lo que he visto a alguien que me espera... Nunca voy derecha a lo que busco, avanzo y retrocedo, doy vueltas alrededor, miro el lugar a varias horas del día, intento recordar qué hubo antes allí... Quédate quieta mientras todo se mueve, échate a un lado, échate atrás. No basta mirar, hay que hacer memoria, lo más difícil de ver es el tiempo. Un adorno en un portal, un dibujo en una baldosa son señales a punto de perderse para siempre... Todo va a borrarse, la cabeza es como un mapa rodeado de agua, un papel que quiere deshacerse. Lo último que se borrará es lo que nadie podría dibujar. El brillo de sus botas, nuestros pies descalzos. El ruido del gueto, los gemidos que nunca cesaban, ni de día ni de noche, el silencio del gueto (Mayorga, 2011: 389-390).

sentido, Augé afirmaba que «los muertos son quienes hacen que la historia individual se junte con la historia de todos» (1998: 116). El yo no es sin el otro.

3. Acontecimiento, trauma y memoria

En todo caso, ese proceso de memoria no va a resultar fácil. Precisamente porque podríamos pensar que las ausencias que se convocan en *El cartógrafo* se han constituido en su momento de desaparición como *acontecimiento*. Deleuze afirma que un acontecimiento no es «lo que ocurre (accidente)», sino que «es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace seña y nos espera. Es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre» (consultado 2011: 109). Derrida añade que es lo que llega como *otro* (1999).

Por otro lado, Derrida también señala que el acontecimiento resulta siempre inesperado, incalculable, que supone «sorpresa y exposición». «Si hay acontecimiento —afirma—, es preciso que jamás sea predicho, programado, ni siquiera verdaderamente decidido» (consultado 2011). Obviamente, esto podría entenderse así en el caso de Blanca o de las personas que vivieron y murieron en el ghetto de Varsovia, con el permiso de Benjamin y Kafka (en tanto que avisadores de incendios¹⁴), aunque sería problemático aplicar esta categoría al otro lado del acontecimiento, a la mañana en que Alba salió con el cabello corto y descalza de su casa, a la que ya no volvió, o, sobre todo, a la labor encomendada a Eichmann. Aquí, suponemos, hay una voluntad de llevar a cabo una acción que luego va a erigirse como acontecimiento. Ahora, en todo caso, no nos resulta tan urgente comprender hasta qué punto la muerte de Alba ha sido imaginada por ella misma o si fue atacada por un perro, o hasta qué punto el exterminio de los judíos ha sido ejecutado, racionalmente, tal y como se programó¹⁵. Lo que nos resulta significativo en la definición de acontecimiento de Derrida es su carácter de posibilidad, en el que insiste Mèlich:

Hay que darse cuenta que el acontecimiento —en Derrida— no solamente es lo que sucede sino también lo que *puede* suceder. El acontecimiento es una posibilidad, es *la* posibilidad humana, la posibilidad que muestra la extrema *finitud* de la *condición* humana (Mèlich, 2010: 45).

Porque es justamente esa condición de *experiencia* posible, difícilmente previsible, que ya recoge a Benjamin, lo que hace que el acontecimiento resulte traumático, se constituya como *trauma*. El trauma de Blanca y de Raúl, el trauma de Varsovia. El trauma del nosotros:

14. Esta lectura de Benjamin la recogen Reyes Mate y Juan Mayorga en «'Los avisadores del fuego': Rosenzweig, Benjamin y Kafka» (2002).

15. Como nos recuerdan Onfray (2009) y Arendt (2003), aunque desde posiciones distintas, Eichmann, en el juicio en el que se le condenó a muerte en Jerusalén, declara haber vivido toda su vida al amparo de Kant y de su imperativo categórico. Por lo tanto, podríamos suponer que aquí hay una racionalidad, que Eichmann pretendía ejecutar su tarea con precisión, de acuerdo a un código previo, tal y como se le ordenó, y que el acontecimiento habría sido de algún modo programado. Sin embargo, Agamben va más allá de ese acontecer burocrático, que ya ha sido estudiado, y nos vuelve a llevar a Derrida: «Gracias a una serie de investigaciones cada vez más amplias y rigurosas... el problema de las circunstancias históricas (materiales, técnicas, burocráticas, jurídicas...) en que tuvo lugar el exterminio de los judíos ha sido suficientemente aclarado. Las investigaciones venideras podrán arrojar nueva luz sobre aspectos particulares, pero el cuadro de conjunto puede darse ya por establecido. Muy diversa es, sin embargo, la situación por lo que hace al significado ético y político del exterminio, e incluso a la simple comprensión humana de lo acontecido» (2005: 7). Podríamos pensar que la obra de Mayorga supone un intento de acercamiento hacia esa complejidad desde la ficción. De hecho, en ella también hallamos ecos constantes de la barbarie que define nuestra cultura, que nos cuenta tanto (o no queremos) comprender. En *Himmelweg*, por ejemplo, el comandante que supervisa el campo de concentración exhibe insistentemente los volúmenes que pueblan su biblioteca, en un acto que nos conduce inevitablemente a la declaración de Eichmann. Así se nos hace saber desde la primera escena a través de los recuerdos del personaje del delegado de la Cruz Roja: «Señala su biblioteca: 'Calderón, Corneille, Shakespeare... Esto es Europa para mí'. Me siento incómodo. ¿Quiere hacerme sentir que es un hombre de cultura? Es un hombre de más cultura que yo, eso resulta obvio» (Mayorga, 2007: 27).

El acontecimiento irrumpe, de repente, sin aviso previo, y rompe lo establecido, el orden, el cosmos, las reglas y las normas. El acontecimiento es una ruptura del (mi) mundo. Abre, entonces, una grieta que no puede ser soldada. A lo sumo puede suturarse, pero a condición de aceptar que siempre (nos) queda una marca, una huella, una cicatriz... imposible de borrar... El acontecimiento abre un *trauma* (Mèlich, 2010: 45-46).

Una vez que esto (nos) sucede no nos queda más remedio que hacer algo con ello. Como señalaba Deleuze, hay un componente que está en lo que ha sucedido y que nos espera, que debe ser pensado o querido. Según Mèlich, todo acontecimiento «obliga a una *transformación* radical», «demanda una respuesta urgente», aunque para ello «no contamos con referentes firmes y seguros» (2010: 45-46). O dicho de otro modo: en tanto que las respuestas no están dadas, el acontecimiento formula (como un cartógrafo ante una lámina) una pregunta.

De hecho, como revela Foucault o Agamben, los marcos morales no son apoyos válidos ante la irrupción de un acontecimiento, no nos sirven para elaborarlo o elaborar una respuesta, una ética, sino que funcionan, más bien, como dispositivos de control o de olvido, como es evidente tanto en el caso de la disposición urbanística de la actual Varsovia como en los intentos de Raúl para «estabilizar» a Blanca. Según Agamben, «casi ninguno de los principios éticos que nuestro tiempo ha podido creer reconocer como válidos ha soportado la prueba decisiva, la de una *Ethica more Auschwitz demonstrata*» (2005: 10). Por su parte, Foucault, en *El orden del discurso*, señala que:

En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada, distribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (1999: 14).

Sin embargo, por otro lado, hay una cierta relación memorística con esa dimensión material del acontecimiento —a lo que Mèlich se refiere, atención, como «dimensión dramática»— que en ciertas ocasiones produce, o al menos permite, que ese trauma al que estamos expuestos crezca en un tipo de intensidad difícilmente soportable y se convierta en *espectro*. Esto ocurre cuando «el trauma nos recuerda insistentemente que en mi presente perviven ausentes, situaciones ausentes, personas ausentes, anhelos ausentes» (Mèlich, 2010: 47). Los casos de Jean Améry o Primo Levi tal vez sean los más conocidos y los más extremos. ¿Pero acaso no es una decisión similar en Blanca lo que, no tan en el fondo, teme Raúl? Y entonces, ¿qué podemos hacer?

Lo que Mayorga sugiere en y con el conjunto de su obra, y por lo tanto también aquí, en *El cartógrafo*, es que desde la memoria compartida de ese trauma, de esa herida (Levinas), se descubren las insuficiencias y la crueldad de esos marcos morales y, que a su vez, se puede articular una ética y una política que nos permite seguir viviendo, querer vivir (López Petit, 2007) y además, juntos (Arendt, 2010), precisamente porque esa herida permanece abierta:

La apertura es lo descarnado de la piel expuesta a la herida y al ultraje. La apertura es la vulnerabilidad de una piel ofrecida, en el ultraje y en la herida, más allá de todo lo que puede mostrarse, más allá de todo lo que... puede exponerse a la comprensión y a la celebración. En la sensibilidad, «se pone al descubierto», se expone un... desnudo de una piel ofrecida al contacto, a la caricia que siempre, y aún en la voluptuosidad equivocadamente, es sufrimiento por el sufrimiento del otro (Levinas, 1974: 122-123).

4. «He / escrito la palabra palabra y / estoy tratando de decirte algo»¹⁶

El único momento, en ese fragmento de vida que presenta la escena, en que lo espectral se impone y parece que hay una necesidad de olvido en Blanca es cuando ella dice: «se podría ir por el mundo dejando trozos del cuerpo» (Mayorga, 2010: 385). Este instante no dura más de unos segundos, pero en ellos ya se verbaliza el temor (el terror) a que ese trauma no se resuelva de alguna manera, quizás a que no se pueda compartir y no se transforme. De hecho, en esta pieza, parece que se sugiere que es ese carácter corpóreo del trauma el que hace inevitable su presencia en el presente, para problematizar a partir de aquí la relación entre el trauma y su comunicabilidad:

BLANCA. Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, fechas. Sonidos. Lugares. Ahí está Madrid. Varsovia. Londres. Cosas que estaban separadas, aparecen juntas. Cosas olvidadas de pronto vuelven. Ahí estás tú cuando te conocí. Alba el día que nació. Alba el primer día de colegio.

RAÚL. Blanca...

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

RAÚL. Blanca...

BLANCA. ¿Por qué nunca hablamos de ella? (Mayorga, 2010: 385)

Aquí, Blanca vuelve a explicitar la relación analógica que la vincula a Varsovia, no tanto porque la ciudad aparece en ella, en su cuerpo, como un sonido o como un color¹⁷, como porque Blanca no puede hablar (de Alba: Raúl asegura que «No hablamos de ella porque nos hace daño», haciendo uso de un plural que ya en ese momento se revela como erróneo; Mayorga, 2010: 385) y Varsovia tampoco puede (del ghetto: la exposición fotográfica que Blanca/Juan Mayorga descubren en la sinagoga va a ser clausurada por motivos que no llegan a aclararse del todo; el único recuerdo es un monumento oficial en medio de una «nada», etc.). Pues bien, es en este nudo cuando el dramaturgo se refiere a esta problemática del acontecimiento, la que tiene que ver con su comunicabilidad:

ANCIANO. ... No se llamará Varsovia.

NIÑA. ...

ANCIANO. Ese amigo tuyo, el que ha dejado de hablar. ¿Cómo se llama?

NIÑA. Hurbinek.

ANCIANO. Hurbineka. La llamaremos Hurbineka (Mayorga, 2010: 365).

Para dar cuenta de la incapacidad de la ciudad para comunicar su memoria, en tanto que esta se define sobre todo por su caudal de sufrimiento, Mayorga recupera la figura de Hurbinek, un niño (o «hijo») de Auschwitz de «unos tres años» que «no sabía hablar», tal y como nos informa Primo Levi en *La tregua* (2010: 263). De hecho, en el tercer volumen de su *Homo sacer: Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Agamben retoma las disquisiciones de Primo Levi en torno a Hurbinek para localizar lo que él ha definido como la «laguna» que incluye, como una de sus partes esenciales, el testimonio de ese acontecimiento (2005).

Según Agamben, a pesar de que «el superviviente tiene la vocación de la memoria», de que «no puede no recordar»; a pesar de que «lo que tuvo lugar en los *campos* les parece a los supervivientes lo único verdadero, y como tal, absolutamente inolvidable», Auschwitz contiene una aporía, que consiste en que esa verdad de los supervivientes «es, en la misma medida, inimaginable, es decir,

16. Del poema «El pez», de Chantal Maillard (2007: 55).

17. Para Maillard, el acontecimiento, «al contrario que una idea, nunca puede ser definido» (2007: 29). «No es un hecho», sino, de algún modo, «un olor que espera / que alguien lo respire» (2004: 31).

irreductible a los elementos reales que la constituyen». Según Agamben es, rigurosamente, la misma aporía que afecta al conocimiento histórico, es decir, «la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión». En este sentido, Hurbinek viene a instalarse en el relato de Levi como una figura especialmente significativa, en tanto que da cuenta de esa aporía y de esa laguna. Hurbinek solo es capaz de articular un sonido, si es que es válido definirlo así, que Levi transcribe como «*mass-ke*» o «*matiskelo*»; una voz que, como señala Agamben, «no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser solo lo intestado». La figura del *musulmán*, aquel que sería el verdadero testigo, en tanto que ha vivido todo, pero que no puede serlo porque, justamente por esto, ha muerto, y por tanto no puede volver para contar ese todo vivido, vendría a completar las tesis de Agamben entorno a la incomunicabilidad del acontecimiento (Levi, 2010: 263; Agamben, 2005: 7-89).

En todo caso, Agamben insiste en que no nos podemos conformar con este razonamiento, en tanto que decir que Auschwitz es «indecible» o «incomprensible» equivaldría a «adorarle en silencio», a «contribuir a su gloria». Según Agamben, es preciso «reflexionar sobre esta laguna», «interrogarla», «tratar de escucharla», porque quizás estos esfuerzos puedan orientar, precisamente, a «los cartógrafos de la nueva tierra ética» (2005: 10 y 32-33).

De nuevo, si vamos al texto de Mayorga, primero debemos distinguir entre las dos partes o momentos del acontecimiento: por un lado, Alba y los que murieron asesinados en el ghetto, y por otro, Varsovia y Blanca. A partir de esta distinción, podemos pensar que hay aquí un vacío que Alba y la comunidad judía de Varsovia no han podido colmar, que se traduce en otros tantos vacíos en el espacio de la ciudad y en Blanca, que tampoco nadie ha llenado todavía. En este sentido Blanca imaginaba esa línea sobre Varsovia o se coloca, en un momento dado, «ante su silueta vacía» (Mayorga, 2010: 357 y 371). Cuando Blanca dibuja sobre su silueta (Mayorga, 2010: 379) —cuando Juan Mayorga se define como un dramaturgo-cartógrafo—, lo que pretende es, tal vez, interrogar y restituir ese nudo de dos silencios: el que dejó Blanca y el suyo, que es el mismo, que es un nudo; ese nudo de dos pares de silencios, en una memoria que evite un próximo horror e impugne los horrores del presente¹⁸. En cualquier caso, el mapa, la ficción tendría ese alcance determinado, que no deja de ser un alcance *a posteriori*. Como señala Agamben, «no son el poema ni el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema». Es decir, gracias a que Alba fue vista en ciertos puntos de la ciudad, gracias a que «al hombre del bar le llamó la atención una chica descalza en una mañana tan fría, el pelo mal cortado, la camisa blanca» [33], Blanca puede reconstruir sobre la silueta el mapa de Londres y el trayecto que realizó su hija el día que murió; igualmente, porque Primo Levi ha testimoniado y ha rescatado la figura de Hurbinek, Mayorga puede hacerle decir al cartógrafo que la

18. Es lo mismo que exige Agamben cuando rescata la escena del partido de fútbol que relata Levi: «Miklos Nyiszli, uno de los poquísimos sobrevivientes de la última Escuadra especial de Auschwitz, contó que había asistido, durante una pausa del 'trabajo', a un partido de fútbol entre las SS y representantes del *Sonderkommando*.

Al encuentro asisten otros soldados de las SS y el resto de la escuadra, muestran sus preferencias, apuestan, aplauden, animan a los jugadores, como si, en lugar de a las puertas del infierno, el partido se estuviera celebrando en el campo de un pueblo (Levi 2, p. 40).

A algunos este partido les podrá parecer quizás una breve pausa de humanidad en medio de un horror infinito. Pero para mí, como para los testigos, este partido, este momento de normalidad, es el verdadero horror del *campo*. Podemos pensar, tal vez, que las matanzas masivas han terminado, aunque se repitan aquí y allá, no demasiado lejos de nosotros. Pero ese partido no ha acabado nunca, es como si todavía durase, sin haberse interrumpido nunca. Representa la cifra perfecta y eterna de la zona gris, que no entiende de tiempo y está en todas partes. De allí proceden la angustia y la vergüenza de los supervivientes... Mas es también nuestra vergüenza, la de quienes no hemos conocido los *campos* y que, sin embargo, asistimos, no se sabe cómo, a aquel partido, que se repite en cada uno de los partidos de nuestros estadios, en cada transmisión televisiva, en todas las formas de normalidad cotidiana. Si no llegamos a comprender ese partido, si no logramos que termine, no habrá nunca esperanza» (Agamben, 2005: 24-25). En este sentido, Morey afirma que «no hay un después de Auschwitz, estamos aún en Auschwitz —en un Auschwitz que cubre hoy la tierra entera» (1994 :31).

ciudad del mapa de su nieta se llamará Hurbineka. Aunque de todas formas, creemos que Agamben descuida las otras calidades y potencias que adquiere o, incluso, completan el testimonio (una vez fundado el poema, gracias a ese testimonio que lo ha hecho posible).

Sí lo hace, por ejemplo, Reyes Mate, cuando desde la mirada benjaminiana recoge la relación que se establece entre abuelos y nietos gracias al cuento, compuesto de memoria y de ficción. Según Reyes Mate, en Benjamin se hace un guiño para la ficción, desde aquello «que no ha tenido lugar y ha quedado en el camino»:

El problema del historicismo es que... cuenta, sí, lo más notable, pero se olvida de lo pequeño, y es que «es más difícil honrar el recuerdo de los sin-nombre que el de los famosos» (GS I/3, 1241), y una historia que se precie tiene que dedicarse a los sin-nombre. Una historia universal no sólo tiene que contar todo, lo grande y lo pequeño, sino también lo que no ha tenido lugar y ha quedado en el camino. La historia es no sólo de hechos, también de no-hechos, Al historicismo le falta «armazón teórico» para hacer frente a todos estos problemas... El conocimiento presupone una empatía o complicidad entre pasado y presente. Los historicistas explicitan esa empatía diciendo que el presente hace preguntas al pasado para entender el presente. Benjamín lo expresa de otra manera: la empatía no es un gesto generoso del presente que pide al pasado que le eche una mano, sino que es una operación calculada entre abuelos y nietos de una misma familia en vistas a conservar la herencia (Mate, 2006: 45).

Un guiño que retoma Mayorga, no solo desde su biografía o en su condición de dramaturgo, sino también en esta obra, en el dibujo del mapa del ghetto desde el saber del Abuelo, desde sus narraciones, la transmisibilidad de sus recuerdos y la ayuda de la niña, quien actualiza, traduce e interpreta sus relatos¹⁹. En la medida en que se produce la dramatización del recuerdo, del hecho de recordar, se abre una brecha, como ruptura de todo *continuum*, como oposición a la univocidad del concepto de progreso, como pregunta. Por ello, como señala también Josep Lluís Sirera, esta sería una estrategia válida para el teatro de la memoria, que hilvanaría la experiencia y la emoción, y que recuperaría para el *convivio* (Dubatti, 2007 y 2010) aquello no vivido:

Els records no són nomes d'experiències viscudes, sinó també de les empremtes que altres fets han deixat en nosaltres a través de múltiples mecanismes de transmissió, en especial mitjançant un procediment sovient menyspreat sinó oblidat: la transmissió de les emocions...

El teatre sí pot... fer-nos viure i fer-nos sentir el que uns altres van viure i sentir al seu moment: el passat efectivament viscut dels personatges que, així, es fan una mica (o un molt) nosaltres mateixos... Una opció que en definitiva, recupera la història (tal com s'enten a hores d'ara, és clar) com a materia teatral i posa al descobert una cosa que als setanta potser no es va saber explotar com calia: la seva potencia dramàtica a partir de l'interior mateix dels personatges (Sirera, 2005: pp. 45-51).

19. En el artículo «Mi padre lee en voz alta», Juan Mayorga revela hasta qué punto él mismo viene de un relato (2008). En este texto, Juan Mayorga describe los días en que su padre (le) leía libros y cuentos en voz alta, como hace el Abuelo de *El cartógrafo* con su nieta, aunque las referencias a los cuentos es muy frecuente en el conjunto de la obra mayorguiana (en *Hamelin*, de 2005, por ejemplo, remite ya desde el título a uno de los cuentos más conocidos de los hermanos Grimm). Para un estudio más exhaustivo de esta intertextualidad, léase el capítulo que Xavier Puchades le dedica a Juan Mayorga en su tesis doctoral (2005: 535-713). En todos los casos, la ficción, su transmisión entre distintas generaciones, se identifica con un gesto de resistencia, con su idea de teatro.

Es decir, lo que Agamben descuida en su *Homo Sacer III* es que gracias a una poética podría acortarse la distancia entre nosotros. *El cartógrafo* revela ese paseo que va desde la memoria de la propia herida hasta el cuidado de la heridas del otro.

5. Una memoria que teje

Precisamente en el diálogo que cierra el texto se nos ofrece la última expresión de este proceso:

BLANCA. ¿Qué haces aquí? ¿No vas a la embajada?

RAÚL. ¿Me ayudas?

BLANCA. ¿En qué puedo ayudarte yo?

RAÚL. Voy a tenderme ahí. Quiero que dibujes mi silueta.

Dándole una última vuelta de tuerca a lo que afirmábamos más arriba, cuando decíamos que al recuperar la memoria individual se tendía inevitablemente a la memoria del nosotros, con este breve intercambio se muestra cómo ni siquiera esa memoria que venimos llamando individual, la que se refiere a los recuerdos más «privados» del sujeto, es realmente individual²⁰ Aquí, la memoria de Blanca demanda, construye e incluye también la memoria de Raúl. Creemos que es justamente esta capacidad para la empatía la que define este proceso como un acto político.

En esta realidad, en el que cada uno gestiona su vida de forma individual e individualizada, como muestra a menudo la postura de Raúl en la obra, la politización de Blanca pasa, como quería López Petit, por un «proceso de autotransformación personal», a partir del hacer memoria. Este cambio es el que lleva a Blanca hacia Raúl y hacia Varsovia, el que le permite percibir como problema político, que afecta al otro, su propio problema, su trauma individual (2007: 10-11). En este sentido decíamos más arriba que este proceso adquiere un potencial terapéutico. En resonancia con Levinas, pero también con Franco Berardi y su modo de pensar la acción política, en tanto que estamos con el otro, rozándonos los cuerpos (¿acariciándonos?), redefiniendo las formas de relación con el otro²¹. Aquí Blanca acaba dibujando en el suelo la silueta de Raúl, lo que parece que es solo un principio de un nuevo tipo de encuentro entre ellos. En el hecho mismo de hacer memoria con el otro reside una cierta «esperanza», si usamos un término al que Mayorga recurre con frecuencia, y que podemos entender en relación con la duración de ese ejercicio y de ese compromiso. López Petit diría que hay que hacer de ese «querer vivir» un «desafío» cotidiano (2007: 32). Para que el horror no vuelva a ser olvidado. Para que los horrores de nuestro presente convoquen nuestra sensibilidad. Para que ninguna herida deje de ser atendida.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2005): *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-textos.

ARENDT, Hannah (2010): *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza.

20. Aquí vendría a instalarse también la idea de la negación de la mismidad de Levinas. En este sentido, el filósofo afirma que «la relación con el Otro me cuestiona, me vacía de mí mismo y no cesa de vaciarme al descubrirme recursos nuevos». Por ello, para Levinas, «ser Yo significa, por lo tanto, no poder sustraerse a la responsabilidad, como si todo el edificio de la creación reposara sobre mis espaldas» (1974: 56 y 62).

21. «Pienso en un nuevo tipo de acción política capaz de tocar la esfera profunda de la sensibilidad mezclando arte, activismo y terapia... Pero cuando hablo de terapia no me refiero a una técnica que reintegre al individuo roto a la normalidad del consumo compulsivo y la competición económica, sino a la práctica que reactiva la sensibilidad y la empatía. La terapia que propongo no es otra cosa que revuelta y solidaridad, el placer de los cuerpos mezclándose con otros cuerpos» (cit. en Fernández-Savater, 2011). Véase también *La fábrica de la infelicidad* (2003) y *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semicapitalismo* (2007).

- AUGÉ, Marc (2004): *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*, Barcelona, Gedisa.
- (1998): *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa.
- CORNAGO, Óscar (2011): «Dramaturgias para después de la historia», en Sánchez, José Antonio et ál., *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC-Centro Párraga, pp. 263-285.
- DERRIDA, Jacques (1999): «No escribo sin luz artificial», Valladolid, Cuatro Ediciones, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artificial.htm> (Consultado en 2011).
- DE LA NUEZ, Ivan (1998): *La balsa perpetua*, Barcelona, Casiopea.
- DUBATTI, Jorge (2010): *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Textos Básicos Atuel.
- (2007): *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- FOUCAULT, Michel (1999): *El orden del discurso*, Barcelona, Paidós.
- LEVI, Primo (2010): *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, Aleph Editores.
- LEVINAS, Emmanuel (1974): *Humanismo del otro hombre*, México, Siglo XXI.
- MAILLARD, Chantall (2007): *Hilos*, Barcelona, Tusquets.
- (2004): *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets.
- MATE, Reyes (2006): *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamín «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Editorial Trotta.
- MATE, Reyes y Juan MAYORGA, (2002): «Los avisadores del fuego’: Rosenzweig, Benjamin y Kafka», en Mate, Reyes, *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, pp. 77-104.
- MAYORGA, Juan, (2011): «Teatro y cartografía» (conferencia), Fundación Juan March.
- (2010): «El cartógrafo de Varsovia, 1: 400.000», en *Memoria-política-justicia*, Madrid, Trotta, pp. 347-390.
- (2007): «La representación teatral del Holocausto», *Raíces*, núm. 73, 2007, pp. 27-30 y en *Abril*, núm 39, 2010, pp. 75-83.
- (2004): *Himmelweg*, en *Primer acto*, núm. 305, Madrid pp. 29-57.
- (1998 a): «‘Shock’ y experiencia», en *Ubu*, núm. 4, 1998, p. 4.
- (1998 b): «Shock», en *Primer Acto*, núm. 273, Madrid, p. 124.
- (1996): «Teatro y ‘shock’», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 1, Alicante, pp. 43-44. http://www1.yadvashem.org/yv/es/education/articles/article_mayorga.asp (Consulta, diciembre 2010).
- MELICH, Joan-Carles (2010): *El otro de sí mismo*, Universidad Autónoma de Barcelona, Textos del cuerpo.
- MOREY, Miguel, (1994): *Deseo de ser piel roja*, Barcelona, Anagrama.
- ONFRAY, Michel, (2009): *El sueño de Einichmann*, Barcelona, Gedisa.
- PERALES, Liz, (2011): «Como los mapas, ninguna obra de teatro es neutral», en http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1565/Juan_Mayorga (Consulta septiembre 2011).
- PUCHADES, Xavier (2005): *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica* / tesis doctoral, pp. 535-713.
- SIRERA, Josep Lluís (2005): «La memòria no té pasat (Per a una contextualització del teatre històric català actual)», en *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani (de la transició a l’actualitat)*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, pp. 15-51.