

**De los muertos, de los fantasmas, de la memoria:
A propósito del 68 en *Obituario*, de Javier García Vidal**

**Gustavo Geirola
Whittier College
USA**

The true picture of the past flits by. The past can be seized only as in image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again.

Walter Benjamin, "*Theses on the Philosophy of History*" 255

La representación es la muerte. Lo cual se vuelve enseguida en la proposición siguiente: la muerte (no) es (más que) representación. Pero está unida a la vida y al presente viviente que repite originariamente.

Jacques Derrida, "*Freud y la escena de la escritura*"

Introducción

Si "la verdadera imagen del pasado pasa volando", es porque la memoria es un aparato aparentemente (pero solo aparentemente) caprichoso, casi como una alegoría de la Ocasión a la que pintan calva. Si la memoria pudo ser parcialmente metaforizada por Freud como un block maravilloso o una pizarra mágica (1925),¹ dejando atrás otros

¹ "La pizarra mágica es una tablilla de cera o resina de color oscuro, colocada en un marco de cartón; hay sobre ella una hoja delgada, transparente, fija en el extremo superior de la tablilla de cera, y libre en el inferior. Esta hoja es la parte más interesante del pequeño aparato. Consta de dos estratos que pueden separarse entre sí, salvo en ambos márgenes trasversales. El de arriba es una lámina transparente de celuloide, y el de abajo, un delgado papel encerado, también transparente. Cuando el aparato no se usa, la superficie inferior del papel encerado adhiere levemente a la superficie superior de la tablilla de cera. [...] El punzón, en los lugares que toca, hace que la superficie inferior del papel encerado oprima la tablilla de cera, y estos surcos se vuelven visibles, como una escritura de tono oscuro, sobre la superficie clara y lisa del celuloide. Si se quiere *destruir* el registro, basta con tomar el margen inferior libre de la hoja de cubierta, y separarla de la tablilla de cera mediante un ligero movimiento. De ese modo cesa el íntimo contacto entre papel encerado y tablilla de cera en los lugares rasgados (es justamente lo que hace visible

modelos ópticos insuficientes, es porque dicha pizarra cuenta con una superficie de registro que, aunque conservando todas las inscripciones, permite a la vez borrar al mismo tiempo la huella de aquellas –no hay memoria sin borradura, sin olvido—. En consecuencia, hay que explicar por qué, en un instante preciso, algo de aquella superficie velada irrumpe, se abre a la presencia para inmediatamente –como corresponde al ritmo pulsativo del inconsciente tal como Lacan lo conceptualizó en su *Seminario 11*– volver a cerrarse. También la deconstrucción derrideana –como lo plantea Rosaura Martínez Ruiz– “es además un puente privilegiado entre Heidegger y Freud, pues el tiempo de la *différance* vincula el tiempo extático de *Ser y tiempo* con el tiempo de la memoria del aparato psíquico freudiano” (382). Mónica Cragolini, por su parte, nos permite vislumbrar otro puente: “Al caracterizar la deconstrucción, Derrida señala las deudas de la misma con el trabajo realizado por tres pensadores como Nietzsche, Heidegger y Benjamin”, porque en los tres hay una inquietud por el porvenir, una inquietud por el tiempo pero, sobre todo, por la futuridad. Y es que la temporeidad que Martin Heidegger conceptualiza en *Ser y tiempo*, donde nos plantea al *Dasein* (al *ser-ahí*, el ser humano en el mundo) como siendo tiempo, supone la memoria; de modo que por este camino nos topamos con la *differenzia* (*differance*)² de Jacques Derrida y también con el aparato

el escrito), y no vuelve a establecerse cuando ambas se tocan de nuevo. Ahora la pizarra mágica ha quedado libre de toda escritura y preparada para recibir nuevos registros. [...] La hoja de celuloide es entonces una cubierta que protege al papel encerado, apartando los influjos dañinos provenientes de afuera. El celuloide es una «protección antiestímulo»; el estrato genuinamente receptor es el papel. [...] Separando toda la hoja de cubierta —celuloide y papel encerado— de la tablilla de cera, el escrito desaparece y, según hemos consignado, tampoco reaparece luego. La superficie de la pizarra mágica queda exenta de escritura, receptiva de nuevo. Pero es fácil comprobar que en la tablilla de cera misma se conserva la huella duradera de lo escrito, legible con una iluminación adecuada” (Freud 1925, 244-246, el subrayado es mío).

² Adhiero a la propuesta de traducción de Martínez Ruiz como ‘differenzia’: “*Différance* ha sido traducida al español como *diferancia* o *diferenzia*. El interés central de Derrida con esta violencia ortográfica es que en francés resulta ser una falta silenciosa de ortografía, esto es, no hay manera de distinguir fonéticamente *différence* de *différance*. La única forma de saber si se trata de esta palabra con e o con a es en su forma escrita’ (378, nota 3).

psíquico freudiano en el cual lo inconsciente no puede ser pensado sin el tiempo y sin la memoria (Martínez Ruiz 378-379). Por otro lado, tenemos ese “flash” que Benjamin percibe como una imagen volátil del pasado, de la memoria, con la capacidad de iluminar el presente en el que puede ser reconocido. Se lo captura en el instante o se lo pierde para siempre. El reconocimiento benjaminiano parece abrir la dimensión de una ética muy cercana a la psicoanalítica para la cual, cuando Eso habla, hay que ir –se debe ir– a ver, es decir, hay que hacerse cargo de lo que Eso dijo, a veces bajo la figuración del enigma o la equivocación. Si ese instante pasa sin consecuencias, lo que se ha perdido es la posibilidad de resignificar aquello que, en el inconsciente, pulsa por hablar y exige ser significantizado.

En todo caso, se apunta a la verdad que solo puede ser escuchada o leída en su mediodecir; no la verdad histórica, tal como usualmente los historiadores tratan de reconstruirla por medio de datos y documentos, sino aquella otra que yace reprimida y cuyo Real³ todavía pulsa por ser expresado desde la subjetividad, lo cual exige o deviene una verdad ficcionalizada. Muchos artistas, desde **Auschwitz hasta las más recientes dictaduras, han problematizado los medios por los cuales podemos acceder a la verdad de lo ocurrido; no se interesan tanto, obviamente, por la reconstrucción histórica de los eventos sino que, motivados por la *souffrance* –por ese dolor de quienes nos antecedieron y que todavía nos sacude, que atravesó los cuerpos (torturas, desapariciones, abusos de todo tipo y violaciones sistemáticas a los derechos humanos, etc.)–, exploran las formas en que ese pasado regresa al presente, ese presente en el que ambos se resignifican y se proyectan hacia el futuro. Ya Emily Hicks, como vimos, señala este aspecto como una figura definitoria de la “border writing”: “Border writing offers a new form of knowledge: information about and understanding of the present to**

³ Pensamos lo Real desde la perspectiva lacaniana, diferenciándolo de la ‘realidad’ como construcción imaginaria del sujeto.

the past in terms of the possibilities of the future” (xxx). No hay, pues, interés en la reconstrucción histórica, sino que el arte (narrativo, poético o dramático) apela a la memoria del público y lo invita a considerar las formas en que el pasado pudo y puede ser manipulado, distorsionado, poniendo en tela de juicio la dimensión enunciativa de la verdad. Estos artistas se interesan, entonces, en lo que ha dado en llamarse la postmemoria o los *Memory Studies*, como un campo interdisciplinario, “the site where historians, psychoanalysts, sociologists, philosophers, ethicists, scholars of religion, artists and art historians, writers and literary scholars can think, work, and argue together, it seems a good moment to scrutinize some basic assumptions” (Hirsch 108).

Marianne Hirsch (2008) se enfoca en los modos en que las nuevas generaciones, que no han vivido ese pasado traumático, transmiten aquellas experiencias de sus ancestros por medio no sólo de la reconstrucción documentada, sino fundamentalmente sobre la invención, esto es, la forma en que su imaginación hace puente subjetivo (no necesariamente individual, sino colectivo), con algún aspecto de ese pasado que los involucra. Como lo plantea Eva Hoffman, la transferencia de conocimiento y saber de una generación a otra “is being transmuted into history, or into myth” por lo que ella denomina la generación-bisagra (‘hinge generation’, en “After such knowledge” [2004: xv], citado por Hirsch en el epígrafe a su ensayo [105]). Estos artistas, cada cual con sus propios medios (literarios o audiovisuales), abordan lo que Hirsch denomina “transgenerational transmission of trauma” (105).

Se trata de recuperar voces y hasta cuerpos por medio de la imaginación, de volver a escuchar sus reclamos y traerlos a la presencia, corporalizarlos nuevamente mediante procedimientos artísticos. Particularmente, el teatro, como ocurre en *Obituario* de Javier García Vidal, no deja de ser un instrumento adecuado para esta tarea, en la medida en que el cuerpo de los actores admite reencarnar esa conexión vital y vívida con el pasado

en el presente de la representación. Sin embargo, el hecho de que los actores de *Obituario*, como veremos luego, puedan rotar en diversos roles y personajes, nos patentiza la cuestión del *Dasein*, en tanto, como lo plantea Martínez Ruiz siguiendo a Heidegger, “el Ser no es presencia sino tiempo” (383), siendo la consecuencia el no poder consolidarse en una identidad. Los personajes de *Obituario*, con o sin nombre, deambulan en la escena –la física, el escenario, la imaginaria del relato y la imaginaria del público– como fantasmas, no en el sentido psicoanalítico, sino en el de la fantología derrideana, como aquellos que, estando muertos y pertenecer al pasado y a la memoria, no lo están completamente y por eso nos asedian ya que –conviviendo con nosotros– generan la expectativa de su aparición o re-aparición en el futuro. No hace falta llegar hasta la escena de *Hamlet*, con la aparición del padre muerto; basta la simple evocación de una palabra, de un dicho de alguien ya fallecido, para que allí su fantasma se haga presente en la pantalla de nuestro presente y nuestro imaginario. La tradición, como una herencia intergeneracional, participa, en cierto modo, de este carácter fantasmal. El fantasma está y no está, su emergencia es incontrolable. Es una presencia-ausencia, ni presente ni ausente que, en *Obituario* como en *Pedro Páramo*, se trata de seres que no están ni vivos ni muertos. Lo que se conoce como la lógica del ‘ni/ni’.⁴ “La fantología, como filosofía de umbrales, se mueve ‘entre’: entre los vivos y los muertos, entre el pasado y la espera” (Cragolini). Tienen una consistencia espectral, nos son familiares, hasta íntimos, pero a la vez extraños, tal como Freud conceptualizó lo siniestro en su famoso ensayo de 1919. Como afirma Derrida:

Después del fin de la historia, el espíritu viene como (*re*)*a*parecido, figura a la vez como un muerto que regresa y como un fantasma

⁴ Alicia Montes ha convocado esta lógica del ni/ni no solo en cuanto al ‘ni vivo, ni muerto’ relativo a los zombies, sino también desde la perspectiva de género: ‘ni hombre, ni mujer, en su libro *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombies, La carne como figura de la historia*.

cuyo esperado retorno se repite una y otra vez (1995: 24, cursivas de Derrida).

Sin duda, la recuperación de los personajes del 68 realizada por García Vidal en su obra se motiva en una falta, en un sentido no dicho que ha quedado reprimido, olvidado, pero del que se adivina o sospecha que todavía sigue determinando el presente.⁵ Los espectros que *Obituario* nos convoca a ver, aprovechan el juego mismo de la teatralidad para permitirles a esos personajes acceder a la visibilidad y, a la vez, permitirle al público proyectar en ellos su propio imaginario. En este sentido, como apunta Hicks, *Obituario* a su manera, en cuanto 'border writing', retorna la mirada ejercida desde un sujeto eurocéntrico unificado –con la que se nos vendía el 68– y nos expone por medio de la fragmentación de la historia y la memoria no-sincrónica una versión que nos impone una lectura crítica (Hicks 15). Una vez más, esos personajes presentes-ausentes, son ellos y también son los de cada miembro del público. También, como muchas obras y ensayos sobre acontecimientos traumáticos del pasado, se originan en un sentimiento de culpa por el olvido en que los hemos mantenido e incluso en cierto sentimiento de lo que se ha denominado “complicidad civil”, es decir, en la sospecha de que, consciente o inconscientemente, estamos implicados por nuestro silencio en aquellos crímenes de Estado, incluso para las generaciones que todavía no habían nacido cuando aquellos eventos ocurrieron.

El artista se hace cargo de esa falta y esa culpa para interrogar al pasado y, desde una dimensión estética y sobre todo ética, abre el juego para la acción en un presente en el que se adivina la pervivencia de procedimientos opresivos y violentos no diferenciados de aquellos del pasado. La obra artística se instala, no como una mera reconstrucción o

⁵ Hirsch menciona: “[the] American slavery, the Vietnam War, the Dirty War in Argentina, South African apartheid, Soviet and East European communist terror, and the Armenian and the Cambodian genocides” (104, nota 1).

imaginación del pasado por sí, sino como un alerta político para organizar la resistencia frente al horror de las catástrofes de nuestro presente y sobre todo de un presentido por venir, usualmente velado por los grupos dominantes (gobierno, medios de comunicación, academia, etc.). La creatividad artística asume ese “flash’ benjaminiano o esa apertura y cierre del inconsciente planteada por Lacan, fuera de toda pretensión de objetividad histórica e inmensamente acuciada por la responsabilidad frente a un presente devastador del que espera, por parte del público, un involucramiento activo para evitar hechos atroces semejantes y, a la vez, construir movimientos para una futura contra-hegemonía más democrática, menos autoritaria y patriarcal.

Obituario: 68 y 50 años después

En *Obituario*, la pieza teatral de Javier García Vidal,⁶ el autor no ha dejado pasar ese flash y se ha hecho cargo de lo que todavía balbucea en la memoria respecto a un momento clave de la historia: los famosos *sixties*, particularmente estos cincuenta años que, en el 2018, se cumplieron desde aquella fecha, cuya potencia cambió el rumbo de la Modernidad. Hay algo incierto, un real que no tiene significantes, que irrumpe en el aniversario y a su manera exige ser puesto en palabras, aunque la verdad solo alcance la dimensión del mediodecir. Su obra toma pleno sentido transgeneracional, tal como lo plantea Hirsch, con la didascalia final, que enumera varios aspectos del malestar en la cultura actual, neoliberal y global, de los que espera su público se haga cargo ética y políticamente:

⁶ Javier García Vidal nació en Villahermosa, la capital de Tabasco en 1987. Desde niño se sintió atraído por el cine, pero el encuentro con un profesor de teatro cambió su destino para siempre. Actualmente profesor en la Universidad Tecmilenio, está a cargo de la página Tabasco al Teatro (www.tabascoalteatro.mx). *Obituario* se estrena en la Sala del Foro María Félix, de Teatro en 30, en Villahermosa, el 5 de octubre de 2018.

Audio de las recientes marchas y protestas estudiantiles en México entremezcladas con fragmentos de videos de otros movimientos a nivel mundial: Greenpeace, migraciones, los 43, la crisis de Venezuela y Nicaragua. (21).⁷

Sin duda, la didascalia queda abierta para que cada director, cada grupo de teatristas, agregue aquellos acontecimientos que los concierne y les duele.

García Vidal, definiendo su pieza teatral como “Relatos del 68”, va más allá de pretender una objetividad histórica, no obstante la investigación que, sin duda, podemos adivinar en el subtexto de *Obituario*. García Vidal, por su fecha de nacimiento, no fue ni participante ni testigo del 68. Así, su obra puede ser incorporada a los *Memory Studies*, no tanto por traer ese pasado al presente de la consideración pública 50 años después, sino porque, como vimos, quiere convocar al público en un recordar pero, a la vez, un actuar políticamente en el presente. La didascalia final hace juego con la última réplica de la obra, a cargo de Gloria: “Es que acá en México las cosas siguen igual” (21). Si, como lo demuestra la obra, el 68 es la metáfora o el síntoma de múltiples cambios sociopolíticos y culturales de los que somos deudores –culpables, por ende, de aquellos que, como los personajes de la obra, se han convertido en víctimas de reclamos sociales masivos frente al conservadurismo del mundo hasta la Segunda Guerra Mundial—, el 68 no fue lo suficientemente potente para modificar las estructuras represivas inherentes al capitalismo.

García Vidal, tal como lo plantea Hirsch, se interesa en el “Relato del 68” para hacer puente con aquello vital, aquella energía rebelde y contestataria que animó las cuatro regiones en las que se enfoca *Obituario*: Brasil, Francia, Estados Unidos y México. De ahí que el autor defina relato como ‘re’ (repetir) y ‘lato’ (latir), esto es, como una repetición del latido (corazón, ritmo, fluir sanguíneo); se trata de aquello pulsional que ha

⁷ La paginación corresponde al documento en Word que me fuera facilitado por el autor.

quedado sofocado, velado, por los discursos autoritarios que tienden a repetirse: “el sentir del 68 sigue siendo algo que nos mueve el corazón, ya no de la gente joven universitaria, sino de todos quienes hemos sido víctimas de un sistema que oprime cualquier forma de pensamiento que no vaya con sus ideales”.⁸ Ese flash, ese todavía involucrar el corazón de quienes habitamos el presente, resulta evidencia de que todavía el 68 tiene, después de 50 años, algo para decirnos hoy. Hay en ese presente una interrogante que parece venir del pasado pero que, como quería el Heidegger de *Ser y tiempo*, se nos impone desde la futuridad disparada por la temporeidad e historicidad estructural y ontológica del *Dasein*. Si el título de la pieza ya nos presentifica la Muerte, el subtítulo de *Obituario* lo plantea concretamente: “relatos del 68”, relatos de los intentos gubernamentales de hacer desaparecer voces, pretensiones de dispersar la muerte para acallar las disidencias, antes y ahora y mañana. En cierto modo y a su manera, *Obituario* asume intervenir en la existencia, no en el mero transcurrir del tiempo, sino en cuanto a la ‘facticidad’ misma del *Dasein*.⁹ Explorando las bases agustinianas del ser y la memoria en el joven Heidegger, Constantino Esposito, nos dice:

el ser-histórico del ser-ahí (aquella que será llamada más precisamente su «historicidad») no es apenas el contexto en el cual de cuando en cuando nos encontramos viviendo, sino que es aquel «*estar despierto* del ser-ahí por sí mismo», o también aquel «*estar-en-camino de sí*» hacia sí mismo en el cual consiste la existencia, entendida como un estado de radical y permanente problematicidad. (437)

La narratividad de *Obituario* subvierte la típica secuencia clásica y lineal del tiempo. El gesto escriturario que García Vidal asume es no solo el de informar de un

⁸ Comunicación personal del autor el 5 de diciembre de 2018.

⁹ Esposito nos aclara que, en Heidegger, “la facticidad es justamente lo contrario de la realidad efectiva, allí donde se entienda esta última como un «dato», en cualquier modo distinto de mí” (437). Heidegger, según Esposito, retoma a San Pablo y San Agustín, “no sólo para reconstruir (o mejor, para deconstruir) nuestra tradición como una historia de encubrimientos, sino también para comprender la tendencia ontológica decisiva de nuestro ser-en-el-mundo (438-439).

evento histórico multiplicado en varias regiones, tampoco el de ceder a la celebración simplemente por una fatalidad de calendario, sino acercar al otro, al público a destruir esa tradición para recuperar en ella aquello que concierne a nuestra propia existencia actual. Hay aquí una evocación de la *destrucción* de la tradición (en este caso, el 68), de esa posibilidad imposible, metafísica e histórica, de abrirse o relacionarse con el otro, tal como Heidegger entiende “la donación de este otro”:

Es el haber acogido esta donación, en efecto —como el mismo Heidegger subraya a menudo—, lo que ha llevado al ser-ahí a descubrir por primera vez su constitutivo ser-histórico. Y entonces, a fin de que aquel pasaje [de la experiencia de la inquietud a la estructura de la cura] pueda cumplirse, será necesario invertir el sentido que —por tradición— atribuimos a lo que acaece en el tiempo y que llamamos «historia». [...] *Destruktion*, en el sentido específico que Heidegger atribuye a este término, no como una mera aniquilación, sino como la progresiva liberación de un fenómeno originario hasta ahora escondido por los encubrimientos prejudiciales de toda la tradición metafísica, pero también ocultamente vehiculado por esta tradición. (Esposito 439)

Las viñetas en *Obituario*, en su orden y hasta en su posibilidad de conmutación,¹⁰ a su vez debatida por los mismos personajes que evalúan cuál región debería ser contada antes o después de la otra, constituyen una estrategia dramaturgica que apunta a esa destrucción de la tradición y de la linealidad ‘cotidiana’ del tiempo, que aquí intentamos leer desde el inconsciente freudiano, el flash benjaminiano y desde la aproximación heideggeriana.

EDSON: Y aquí seguiría México, pero no nos quedamos conformes con la historia de Tommie... (15).

¹⁰ Algo similar puede verse en otras obras del teatro mexicano actual: baste recordar dos ejemplos paradigmáticos: cómo Hugo Salcedo ofrece la posibilidad de sortear ante el público el orden de las escenas en *El viaje de los cantores*, o hasta qué punto varias escenas de *Border Santo*, de Virginia Hernández, pueden representarse en otro orden diferente al establecido en el texto. En la base de esta dramaturgia mexicana actual (de frontera norte o de frontera sur) yace una interrogación implícita de dimensión heideggeriana.

Hay, sin duda, una concepción del teatro como un arte capaz, fuera del mero representar,¹¹ de promover una dimensión emancipatoria en la sociedad, al invitar a no conformarse con la historia tal como nos ha sido inculcada. Así como el psicoanálisis espera la apertura del inconsciente en el acto fallido como acceso a la verdad del sujeto,¹² como la vía regia para iniciar la salida de la alienación, la lectura heideggeriana también nos abre el camino a inventar artísticamente un teatro para la emancipación: en efecto, el teatro apunta, mediante la destrucción de esa ‘mera’ historia y esa ‘mera’ confortabilidad en la tradición, a ese punto en que se puede alcanzar esa “posibilidad ontológica del acaecer (*Geschehen*) del ser-ahí, y entonces de su historia (*Geschichte*) más propia, aquella

¹¹ Sería largo e intrincado abordar el 68 y la función del teatro desde las tres formas de la tentación, tal como San Agustín las ha planteado, Heidegger las ha explorado y Foucault las ha reconsiderado: esas tres formas son la de la *concupiscentia carnis*, de la *concupiscentia oculorum* y de la *ambitio saeculi*, esto es, de la concupiscencia de la carne, del “mero querer ver” (del conocimiento o el discurso del Amo, discurso de la Universidad que sostiene el teatro como representación del mundo, de la realidad como lo que está ‘al alcance de la mano’, pero no de lo *real*), o de la ambición mundana por tener, del orgullo y complacencia por la posesión de bienes o premios (incluido, si se me permite, el narcisismo y hasta el mismísimo talento). Queda por investigar en cómo esta dimensión filosófica llega hasta Jerzy Grotowski.

¹² Si la cuestión está en buscarme en ese territorio del no saber, del más allá del yo y de la conciencia, cuando ocurre el acto fallido (síntoma, sueño, lapsus, equivocación), cuando la memoria se ha convertido en olvido, la pregunta por el ser se torna agustiniana: “Grande es la virtud de la memoria y algo que me causa horror, Dios mío: multiplicidad infinita y profunda. ¿Qué soy, pues, Dios mío?” (San Agustín, *Confesiones*, 155). En el Libro X de sus *Confesiones*, San Agustín desarrolla magistralmente la cuestión de la memoria. Resulta tentador cotejar las convergencias de la aproximación agustiniana con el aparato psíquico tal como Freud lo planteo en el famoso *Proyecto de psicología* (1985), tarea que no podemos intentar aquí. Asimismo, en el Libro XI San Agustín aborda la cuestión del tiempo de una forma tal que se explica el posterior interés de Heidegger en el tema, como lo ha desarrollado en *Ser y tiempo*. La relación del sujeto con la memoria, concebida como el inconsciente mismo, es paralela a la que luego Freud retomará en *La interpretación de los sueños* (1900). ¿Soy acaso el mismo en la vigilia y en el sueño? ¿Sueño y vigilia responden acaso a la misma temporalidad? La praxis teatral, como hemos intentado conceptualizarla en *Sueño, Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral* (2019), se debe sostener en la ética que apunta a ese ‘no saber’, y esto es ya una diferencia entre la praxis teatral y la dramaturgia de autor, también con la creación colectiva, tal como se la entendía en los *sixties*. La improvisación no responde a un mero preparar el personaje o explorar las acciones físicas que mejor se adecuan a la escena; la improvisación debe ser entendida, desde Heidegger o desde el psicoanálisis, como ese “pasaje” del sueño a la vigilia y de la vigilia al sueño, porque allí “se testimonia una más originaria experiencia de ‘facticidad’” (Esposito 446). Los tópicos medievales y barrocos de la vida como un teatro o la vida como un sueño suponen ambos un *despertar*.

que a su vez abre la misma posibilidad de lo que llamamos el advenimiento o los advenimientos de la «realidad» (Esposito 439).

Memoria y olvido: el 68 nos interroga

Desde Freud-Lacan¹³ y desde Heidegger, a pesar de las diferencias teóricas, sea frente al analista o sea en la confesión agustiniana retomada por Heidegger, se nos plantea abordar *lo que no sabemos*, pero que está registrado en la memoria aunque fuera del alcance de la conciencia, del yo. Como lo dice Esposito, “Es este enigma de la memoria como una presencia no objetivamente presente lo que suscita *stupor*, precisamente porque yo mismo no puedo nunca llegar hasta su fondo, esto es, no puedo aferrar todo lo que yo mismo soy” (441). Interrogar la memoria, en lo que tiene de olvidada, no consiste en un mero recolectar de datos, en un mero buscar o recordar, sino en traer a la presencia el enigma de mí mismo en esa facticidad histórica a la que aludimos más arriba. Más que encontrar, se trata de un re-encontrar esa otredad desconocida del mí mismo, esa nada insensata que me habita; todo encuentro es siempre un re-encuentro con aquello registrado pero olvidado, reprimido. Heidegger plantea que “lo que el pensamiento (como *An-denken*) está llamado a «rememorar» no puede ser algo o alguien que haya sido olvidado, sino este mismo olvido en cuanto tal. La memoria, aquí para Heidegger, es salvada y cumplida sólo como olvido” (Esposito 454), lo cual hace puente con la lectura que Jacques Derrida hace en “Freud y la escena de la escritura”.

“Y aquí resulta decisiva –nos dice Esposito– la interpretación de Heidegger: lo que busco para encontrar, lo buscado mismo, debo ya «tenerlo» (442), pero justamente

¹³ Se ha estudiado ya la relación de Heidegger y Lacan. No es éste el lugar de detallar esas confluencias y divergencias. En todo caso, puede consultarse el libro de Héctor López, titulado *Lo fundamental de Heidegger en Lacan*, y el de Osvaldo Meira titulado *Heidegger Lacan Heidegger*.

por tenerlo, puedo perderlo, puedo perderme, de ahí la angustia existencial. Por ello, el 68, más allá de la mera celebración, se instala hoy como una pregunta: más que sobre lo qué pasó o quiénes fueron sus protagonistas, el 68 regresa como un flash para interrogarnos (e interrogar al público) sobre quién soy hoy en cuanto a mí mismo, particularmente en cuanto a “la desorientación originaria del ser-ahí como ser-en-el-mundo” (Esposito 442), a la desorientación ética en la que hoy nos debatimos después de aquello que se ha denominado “la caída de las ideologías”. Manriqueñamente, hoy podríamos preguntarnos: ¿Qué se hizo de aquella alegría, de aquel impulso vital, de aquella rebeldía del 68? ¿Será que hay alguna verdad del 68 que todavía reclama, como malestar, como goce, como sufrimiento, como peso de lo real, que nos involucremos en su búsqueda?

La cultura mexicana y la Muerte

La cultura mexicana, como se sabe, es celebratoria de la muerte. No por casualidad es Juan Rulfo quien, en *Pedro Páramo* (1955), fue capaz de construir una metáfora nacional –y hasta regional latinoamericana– en la cual los personajes habitan un espacio de repetición infinita, un espacio que es casi vida-casi muerte, ese limbo del ‘ni vivo ni muerto’ o, incluso, como lo planea Lacan en su *Seminario 7*, ese espacio entre dos muertes. Podrían multiplicarse los ejemplos en la literatura, el arte y la cultura mexicanos en los que la Muerte muestra su máscara, instala su presencia, balbucea su advertencia. *Obituario*, como veremos, parece hacer serie con esta tendencia cultural profunda en la que, desde mucho antes de Aquiles Mbembé, ya Rulfo concebía la necropolítica.

En un primer acercamiento, puede leerse la pieza desde un punto de vista necrológico, en tanto está conformada por relatos y noticias relativas a personas muertas “hace poco tiempo” (“necrología”, RAE). *Obituario*, también según el diccionario de la

RAE, es, en primer lugar, “el libro parroquial en que se anotan las partidas de defunción y de entierro”. Así, desde ese primer abordaje, ya vemos una complicidad entre memoria y escritura: la escritura se hace cargo de la memoria, y la iglesia –entendida aquí con su valor etimológico de ‘asamblea’, más que como institución religiosa– se hace cargo, además, de llevar el archivo de las partidas de los muertos y de su circunstancia funeraria. Vemos aquí esa dimensión litúrgica que, más que referirse al duelo por los seres perdidos, apunta a un registro del pasado por medio del acopio de información “oficial” sobre los decesos, como para que lo que fue vida quede registrado y lo que hoy se registra como muerte no escape a la muerte futura siempre inevitable que define nuestra mortalidad: se trata de una memoria de la vida a partir de un registro de la muerte que recurre a la escritura para no olvidar y vencer a la Muerte, como Amo Absoluto. A su manera, una especie de *non omnis moriar* horaciano.

Obituario quiere poner voz a aquellas víctimas de la opresión estatal y clasista que, desaparecidas y/u olvidadas, no están en esos registros; se trata de evocar esos muertos anónimos que siguen demandando desde el pasado un lugar escriturario, con nombre y apellido. Como nos los dice Cragolini, “El nombre propio se relaciona con la spectralidad, ya que indica una supervivencia testamentaria: sobrevive a priori a su portador y, en este sentido, permite estar más allá de la presencia. Pero a la vez está apresado en una cierta historia, en esa herencia del nombre y en el tema del renombre social”. Desde el psicoanálisis diríamos que hay un significante –nuestro nombre– que anticipa nuestro nacimiento y que pervive a nuestra muerte biológica. Y ese nombre propio, además, remite a una cadena de antecesores, a esos otros que clasificamos en lo que hemos dado en llamar ‘el árbol genealógico’. Al portarlo, sobrellevamos en nuestra vida presente la muerte de los que nos precedieron, pero también nos advertimos de nuestra propia finitud futura. Por eso, como bien lo expresa Cragolini, “el nombre

propio sería una suerte de cripta en mi mismidad, que está manteniendo como vivo a un muerto, o a una cadena de muertos, entre ellos, a mí mismo, en tanto por venir”. San Agustín, en sus *Confesiones*, ya había percibido esto cuando interroga a Dios: “Y ¿qué es lo que quiero decirte, Señor, sino que no sé de dónde he venido aquí, me refiero a esta *vida mortal o muerte vital?* (25, el subrayado es mío). En este sentido, los personajes de *Obituario*, el 68 como acontecimiento, sus euforias y sus víctimas, están en el pasado pero también instalados en la cripta de nuestra mismidad. Esos muertos están en nosotros, son fantasmas que habitan nuestra vida presente y por eso los procedimientos dramaturgicos de *Obituario*, que emergen como celebración por los 50 años, no nos convocan a un duelo, sino que juegan con la temporalidad, con los rituales de la teatralidad y con la temporeidad de nuestra existencia como crónica de una muerte anunciada.

Obituario: personajes, intertextualidades y teatralidad

Los personajes de *Obituario* relatan su experiencia del 68 desde Brasil (Edson Luis Lima Souto), México (Gloria), Estados Unidos (Tommie Carlos) y Francia (Geraldine). Según la didascalia inicial, la obra está “[b]asada en hechos reales, ficcionada para soportar la realidad” (1). García Vidal, en comunicación personal, nos cuenta que, invitado por Víctor Balboa –director de Teatro en 30 en Tabasco– a escribir una obra sobre el 68, comenzó “a leer y a leer muchas cosas porque mis únicas referencias eran las historias de mi papá [...] la cinta *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989) y las muy diminutas cosas que nos habían enseñado en algún lado, porque no tengo memorias del tema en mi educación primaria, secundaria o preparatoria. Así que tuve que echarme un clavado en la historia porque no conocía nada”. Y es que, aunque “me topé con un artículo sobre Tabasco en 1968 que pareciera plantear los preámbulos del 2 de Octubre en Tlatelolco, pero que se quedan en meras vagancias sin contexto”, lo cierto es que el 68 “pasó

desapercibido en esta parte del país”, esto es, la región fronteriza del sur. En vistas de esta situación, es comprensible que García Vidal tuviera que realizar un trabajo de documentación previa, desde el acontecimiento de Edson Luis Lima Souto en Brasil, hasta la elaboración de Tommie Carlos como una confluencia de lo acontecido a dos atletas afroamericanos, Tommie Smith y John Carlos; Gloria y Geraldine, en cambio, son elaboraciones que remiten a otras experiencias menos individualizadas históricamente, pero como las cuatro de la obra, todas datables en el 68. Tal vez, para Gloria, podamos especular acerca del impacto y la información proveída sobre el 2 de octubre en la película *Rojo amanecer*, en la que se dan referencias sobre Graciela, la hija de la familia, la estudiante protegida durante la balacera en la Plaza de las Tres Culturas, y la hermana de uno de los estudiantes gravemente herido, abandonada en la plaza a causa de la estampida producida por la represión atroz de aquel día. También parece tomada de la película la perspectiva desde la cual se evoca la masacre de Tlatelolco:

GERALDINE: *Desde un balcón* en el edificio Chihuahua recuerdo haber escuchado con emoción todas las consignas de esta tarde que nunca verían la luz en el 68. (118)

[...]

EDSON: ¡No respetaron nada y solo corría para salvar mi vida!

GERALDINE: ¡No tuvimos tiempo de ayudar a nadie! *¡Algunos entraron a mi departamento!*

TOMMIE: Los disparos venían de todas partes, pero no eran balas de salva, eran de verdad. ¡Nos estaban matando!

GERALDINE: *Abajo sólo veía cómo iban cayendo uno por uno y cómo los acorralaban como si fueran cerdos, como si fueran animales.* (19, el subrayado es mío)

Rojo amanecer ocurre casi en su totalidad en el departamento de una familia que mira la plaza desde el balcón a la plaza; vamos conociendo los acontecimientos desde el

relato/mirada de los personajes, que terminan finalmente todos masacrados cuando las fuerzas de seguridad se dan cuenta de que han alojado a estudiantes heridos para protegerlos. En *Rojo amanecer* al igual que en *Obituario* y en la experiencia escrituraria de García Vidal, vemos esa trasmisión –generacional y transgeneracional– referida por Hirsch; asimismo, esa postmemoria se realiza por medio de la familia y también desde la perspectiva de género y, si no por la fotografía como en el ensayo de Hirsch, sí en este caso por medio del cine y de las proyecciones de materiales audiovisuales que las didascalías exigen. En todos estos casos, los relatos están atravesados por la subjetividad del dolor y la pasión, aun cuando esos materiales audiovisuales –incluso en su fragmentación–¹⁴ pretendan validar lo ocurrido con la objetividad ilusoria de la cámara. García Vidal menciona el relato de su padre y el vacío ‘histórico’ respecto del 68 en el Estado de Tabasco. Una vez más, la función de *Obituario* como relato es volver a latir, revivir, resucitar no tanto las experiencias del pasado, sino esa dimensión culposa, sintomática, dolorosa del 68 en relación a un presente atroz. Hirsch escribe:

The language of family, the language of the body: nonverbal and noncognitive acts of transfer occur most clearly within a familial space, often in the form of symptoms. It is perhaps the descriptions of this symptomatology that have made it appear as though the postgeneration wanted to assert its own victimhood alongside that of the parents. (112)

Es por ello que *Obituario* rescata momentos de horror, apelando a escenas de intenso movimiento actoral y de ensordecedor ruido de disparos. Sin embargo, la pieza no intenta realismo alguno. Hay, como en las *Historias para ser contadas* (1957) de Osvaldo Dragún, un sutil procedimiento que, a su manera, se puede relacionar con el distanciamiento brechtiano. En efecto, en todo momento, el público sabe que está viendo

¹⁴ En referencia al Holocausto nazi, Hirsch sostiene que “Whether family pictures of a destroyed world or records of the process of its destruction, Holocaust photographs are the fragmentary remnants that shape the cultural work of postmemory” (116).

una obra de teatro: en primer lugar, porque vemos a cuatro actores que rotan en la escena, realizando diversos personajes (sean algunos de los cuatro identificados, como de otros más circunstanciales (mesera, militares, rector) e incluso históricos (Díaz Ordaz, Martin Luther King Jr.). En segundo lugar, algunas réplicas tienen un enunciador ambiguo: puede ser que el actor esté hablando a los otros actores como actor, incluso como individuo, o bien como personaje, a la vez que parece atravesar la cuarta pared y dirigirse, como el narrador brechtiano, directamente al público. En tercer lugar, porque se diferencia al actor del personaje; Edson, por ejemplo, declara frente a sus compañeros de escena y sin duda frente al auditorio: “Es importante que sepan que yo ya he muerto. Hace 50 años que estoy muerto” (3). En cuarto lugar, el relato salta de una región a otra, de Brasil a Estados Unidos, de Estados Unidos a París, de París a México, y el público ya está advertido por el procedimiento de que, en cada caso, se expondrá esquemáticamente el acontecimiento histórico. En realidad, no hay una acción que evolucione (inicio, nudo, desenlace); más bien, la pieza convoca viñetas que van sucediéndose en función de ir exponiendo los modos que el 68 adquirió en cuatro regiones de Occidente. Ese fragmentarismo o yuxtaposición de viñetas contribuye a la ficcionalización con la que alerta al público y se alerta sobre la necesidad de una visión crítica más allá de la objetividad de los datos con los que se construye los personajes y las situaciones. Así, pues, en el texto de la obra de García Vidal, más que del testimonio por lo ocurrido en el pasado, convergen tres categorías: memoria, relato y obituario, las cuales –como intentamos explorar en este ensayo– parecieran estar atravesadas por la pulsión de muerte.

Finalmente, la acción está interrumpida por los distintos temas musicales que permiten el pasaje de la experiencia traumática de una región a otra; se trata de temas que el público puede reconocer y, como en una liturgia ritual, dejarse llevar memoriosamente

por la emotividad de esos ritmos que, sin duda, evocan un antes, un durante y un después del 68.

El hecho de apelar a procedimientos de este tipo redefine el rol del público: no está invitado a contemplar sino a participar críticamente en la elaboración del sentido de la escena que se le propone. Y esto, nuevamente, pareciera indicar que se rompe la frontera entre escena y auditorio para congregarse a todos en la evocación memoriosa (olvidada, reprimida) del 68, como síntoma que hoy repite en la actualidad crepuscular del mundo neoliberal el malestar en la cultura de entonces, en lo que quedó sin resolver (la justicia, los anonimatos de las víctimas, los traumas). *Obituario* es, incluso como lo son los avisos fúnebres publicados en los periódicos, una convocación a todos aquellos involucrados con el difunto, particularmente los familiares lejanos. Hirsch subraya que:

Family life, even in its most intimate moments, is entrenched in a collective imaginary shaped by public, generational structures of fantasy and projection and by a shared archive of stories and images that inflect the transmission of individual and familial remembrance. (114)

Y agrega:

Familial structures of mediation and representation facilitate the affiliative acts of the postgeneration. The idiom of family can become an accessible lingua franca easing identification and projection across distance and difference. This explains the pervasiveness of family pictures and family narratives as artistic media in the aftermath of trauma. (115)

Obituario se instala como una liturgia que pide participantes del ritual teatral más que meros observadores. Los personajes como fantasmas están en la escena, pero también nos habitan en tanto público en la cripta de nuestra mismidad.

Regiones y personajes: historia y gender

El diccionario también nos ofrece la idea de obituario como registro de las fundaciones de aniversario de óbitos y, finalmente, se refiere a la sección necrológica de

los periódicos. La pieza de Javier García Vidal, indudablemente, asume todos estos sentidos: memoria, escritura y registro de los muertos, presentados como aniversario de aquellos, sea en la historia de larga o corta duración. No debe entonces sorprendernos que el escenario se convierta en esa superficie escrituraria en la que deambulan los muertos como escapados del pasado para contar, irrumpiendo en el presente de la liturgia teatral, sus historias a otros, tal vez ilusoriamente vivos.

La pieza, como vemos, responde en primer lugar a un mapa que reúne cuatro países, cuatro experiencias, cuatro culturas y cuatro lenguas. Hay, además, perspectivas determinadas por la cuestión de género (dos personajes masculinos, 2 femeninos), clase y raza. Los cuatro, sin embargo, responden a la misma franja etaria. Uno de ellos, Edson, un personaje masculino con referencias históricas ya está muerto y desde ese más allá de la frontera entre vida y muerte nos cuenta sus experiencias. Hay un momento en que Geraldine parece morir, aunque en realidad quien lo hace es una muchacha baleada en Tlatelolco, lo cual genera visualmente una hibridez o simbiosis entre actor, Geraldine y personaje secundario que el público, sin duda, vuelve a remitir a ese ‘ni vivo ni muerto’ mencionado al principio en este ensayo. Luego tenemos a Tommie (como híbrido de dos personas actualmente vivas) y Gloria y Geraldine como personajes ficcionalizados, sin referencias identificables en los registros históricos. Desde una perspectiva rulfiana, se puede incluso imaginar que todos los personajes permanecen en la obra en un estatus ambiguo, se los puede imaginar a todos muertos o bien como sobrevivientes en permanente estado de duelo. Cada personaje representa a su vez una región: Geraldine/Europa, Tommie y Gloria/América del Norte (anglo e hispano), Edson/Sudamérica.

Edson Luis de Lima Souto (1950-1968) fue un estudiante de Brasil, nacido en extrema pobreza y que, ya adolescente, fuera asesinado por la policía militar en Río de

Janeiro durante un episodio confrontativo entre el movimiento estudiantil, que se moviliza a causa de los elevados precios de la comida, y las fuerzas del orden; dicho suceso ocurrió a las 6 de la tarde precisamente en el restaurante irónicamente llamado Calabouço, es decir, ‘mazmorra’ como metáfora de la tumba en la que, desde entonces y en muchos países, particularmente México, serían enterrados decenas de jóvenes y estudiantes hasta el presente.

En tanto “prisión subterránea”, la mazmorra nos conecta nuevamente con esa dimensión de muertos-vivos o vivos-muertos en la que *Obituario* se quiere inscribir. Edson fue la primera víctima del gobierno militar de facto a partir de la cual se desarrollaron múltiples manifestaciones de protesta, seguidas de impiadosa represión, base de la progresiva supresión de los derechos humanos en el país. A las 6 de la tarde del 28 de marzo de 1968, la policía irrumpió cuando se realizaba la protesta estudiantil fuera del restaurant; al comenzar la represión, los estudiantes se protegieron refugiándose dentro de las instalaciones de Calabouço.

Es interesante observar cómo estos sucesos son registrados a partir de un tiempo público contable (Heidegger), con fecha precisa. Precisamente en *Rojo amanecer* diversas tomas de los relojes van pautando la cronología de los hechos ocurridos en la Plaza de Tlatelolco, pero vividos desde la interioridad (temporeidad) propia del *Dasein*, es decir, de los personajes de la familia y los estudiantes alojados en el apartamento, con dos o tres brevísimas tomas del exterior. Casi con la misma dinámica de lo que ocurrió el 2 de octubre en México, los estudiantes brasileños fueron luego balaceados desde diversos puntos localizados en los edificios aledaños. En efecto, cuando parecía que todo se había calmado, los estudiantes abandonaron el restaurant para ser agredidos por la fuerza del orden desde un edificio del gobierno. Arguyendo que los estudiantes pretendían atacar la Embajada de Estados Unidos, las tropas irrumpieron en el restaurant donde el

comandante Aloisio Raposo (otro significativo con irónica resonancia) disparó al pecho de Edson, asesinándolo de inmediato. Posteriormente, impidiendo que el cuerpo de Edson fuera secuestrado por el gobierno, los estudiantes se dirigieron al Instituto Forense y desde allí llevaron su cuerpo hasta la Asamblea Legislativa de Río de Janeiro, donde se procedió a su funeral. Desde ese momento se comenzaron a realizar protestas, paros y celebraciones funerarias por todo el país, incluyendo un episodio en la Iglesia de la Candelaria, donde nuevamente irrumpieron las fuerzas del orden produciendo múltiples víctimas. Ese mismo 4 de abril, a propósito de otra misa en honor de Edson, ofrecida por el Vicario General de Río de Janeiro, frente a la amenaza de las fuerzas militares, los sacerdotes mantuvieron a los asistentes protegidos dentro de la iglesia y al finalizar el servicio, todos unidos de la mano, hicieron un cordón entre la caballería y otros sectores militares, permitiéndole a la gente que había concurrido evacuar la zona; no obstante, hubo arrestos y golpes una vez que los clérigos se dispersaron. Hoy, una estatua de Edson en la Plaza Ana Amélia de Río de Janeiro conmemora su figura y los acontecimientos de aquel día aciago.

Tommie Carlos es un personaje de *Obituario* en el que convergen las historias de Tommie Smith (1944-) y John Carlos (1945-), dos atletas afroamericanos quienes, durante las Olimpiadas de México de 68, más precisamente el 16 de octubre de ese año, a pocos días de la masacre de Tlatelolco, elevaron el puño –símbolo antifascista desde los movimientos de trabajadores en 1917– pero con un guante negro, durante la entonación del himno americano. La imagen ya se había popularizado en México desde 1948 cuando fue incluida en varios afiches usados por los grupos de izquierda; posteriormente fue utilizado por los estudiantes y particularmente por el movimiento Black Power durante las manifestaciones que proliferaron en Estados Unidos durante la década del 60 y también durante las protestas parisinas del 68, llegando hasta hoy en algunas protestas

feministas desde aquel 1968 cuando fue esgrimido por mujeres durante la protesta contra Miss América. Tommie Smith, ganador de una medalla de bronce en aquel evento, aclaró luego en su autobiografía *Silent Gesture*, que su gesto y el de sus compañeros no intentó aludir al Black Power sino a los derechos humanos. No obstante, durante el momento de la premiación, aprovechando la presencia de los medios de comunicación y la trasmisión internacional, usó un par de símbolos relativos al Black Power: bufanda para referirse al orgullo negro y calcetines –sin zapatos– para aludir a la pobreza de los afroamericanos. Su chamarra abierta homenajeó a todos aquellos muertos anónimos e insacrificados, linchados y asesinados por los que nadie había orado. La reacción del Comité Olímpico Internacional no se hizo esperar, argumentando que lo ocurrido era un gesto político y racista inaceptable en un evento deportivo esencialmente apolítico, adjetivo obviamente atribuible a dicho comité, el cual parece que ya había olvidado su tolerancia por el saludo nazi durante los Juegos alemanes. En consecuencia, Smith y Carlos fueron suspendidos del Equipo Americano y expulsados de la Villa Olímpica; posteriormente, por las quejas del Comité Olímpico Americano que intentó intervenir, la situación empeoró al punto de que ambos fueron expulsados de los Juegos. De regreso a Estados Unidos, Tommie y John fueron marginados, repudiados y sus familias recibieron diversas amenazas de muerte. Sin embargo, años más tarde, Smith fue profesor en Oberlin College y reconocido con el Premio Millennium como deportista negro californiano, mientras que Carlos, también premiado, tuvo participación deportiva y luego docente en Palm Spring High School. Aquel gesto calificado de político y racista, luego fue trasmutado en uno capaz de haber promovido la conciencia sobre la desigualdad racial. Documentales, murales, canciones y otros homenajes a estos atletas fueron proliferando en diversas partes del mundo, hasta la reciente instalación de una estatua conmemorativa en el nuevo

Museo de Historia y Cultura Afroamericana inaugurado por Barak Obama en el 2016 en Washington DC.

De los dos personajes femeninos de la obra, ambos ficcionalizados, no tenemos otras referencias más que las que provistas por la obra. Pareciera que los personajes masculinos tienen una referencia histórica, en la medida en que la historia, escrita en general por los dominadores, sigue siendo contada desde una perspectiva masculina, de una memoria que registra solo los nombres y acontecimientos relativos a varones. Las dos mujeres de *Obituario* son, en cambio, emblemas de todos los caídos en París y en Tlatelolco y, por extensión, en todas partes en las que hay reclamos que, no obstante la participación y el compromiso de las mujeres, no tienen referencia histórica, porque no han sido anotados con nombre y apellido, patriarcalmente silenciados en el anonimato de la Historia. No obstante, *Obituario* menciona por su nombre dos mujeres que impactaron la cultura y la ley en Estados Unidos: Claudette Colvin (1939-) y Rosa Parks (1913-2005), ambas relacionadas con el movimiento de los derechos civiles. Colvin, nueve meses antes que Parks hiciera lo mismo, se negó a ceder el asiento a una mujer blanca en el bus. Si el caso Colvin fue menos difundido que el de Parks, particularmente por los líderes afroamericanos, eso se debió al hecho de que era soltera y había sido violada después del incidente. Colvin y Parks contribuyeron a que se declarara inconstitucional la segregación racial en los medios de transporte en todo el Estado de Alabama. También hay referencia a un personaje del teatro clásico, Lisístrata, líder de la resistencia femenina en la famosa comedia de Aristófanes. Como se sabe, en esa obra las mujeres se rehusaron a tener relaciones sexuales con sus maridos hasta que éstos dejaran de hacer la guerra. La mención de Lisístrata en la obra sorprende, ya que está a cargo de Militar 1, en una escena en que los militares suspenden la Constitución en Brasil (6-7). El nombre de Lisístrata, entre signos de admiración, irrumpe en la escena como un enigma, que se

resuelve en un significante-síntoma del espanto masculino, patriarcal y autoritario, exacerbado en tiempos de dictadura.¹⁵

Tanto con personajes históricos como literarios, *Obituario* se inclina por un feminismo cuya política pasa por lo personal, y esta dimensión personal se instala en el cuerpo de la mujer y en la erotización o sexualización de la resistencia femenina. Tal vez sea ése uno de las mayores aportes del 68 a la cultura occidental y global: no solo en cuanto a cuestionar la historia escrita por vencedores y varones, sino por ahondar en la estructura sexualizada de la opresión en el patriarcado en general y el capitalismo en particular. Género sexual, raza y clase social aparecen desde entonces con una especie de nudo borromeo en el que los tres anillos se remiten o refieren uno al otro.

La cuestión de género se expande en *Obituario* a partir de las historias de Gloria y Geraldine, como representantes de todas las víctimas anónimas, masculinas y femeninas. Ellas se enfocan en el rol del cuerpo y el de la sexualidad. El 68, en las cuatro historias incluidas en la obra, aparece signado, por el lado masculino, con la muerte de Edson a manos de las fuerzas del orden y por el gesto de denuncia sobre la cuestión racial en Estados Unidos en un reclamo internacional realizado por Tommie Carlos, que involucra además la cuestión de la dignidad y de los derechos civiles en un país con una historia de segregación racial que sigue hasta el presente. Se trata, en estos dos casos, de un 68 representado por el lado de lo masculino y universal, esto es, por el lado de lo que Lacan llama 'la función fálica', que afecta tanto a hombres como mujeres. De ahí que Tommie afirme, en la obra: "Yo soy negro" (13), pero luego vaya más allá al sostener: "¡NO HA PARADO EL ODIOS A LOS NEGROS! ¡NO SOY NEGRO! ¡NO SOY NEGRO! ¡SOY SER HUMANO!" (16). A ese reclamo universal, se adhiere un odio particular, en tanto

¹⁵ Bastaría recordar aquí otro caso emblemático: el desafío a la Junta Militar realizado por las Madres de Plaza de Mayo durante la dictadura argentina (1976-1983).

Tommie tiene una novia blanca; este erotismo interracial dispara mayor odio incluso que el provocado por el color de la piel.

Desde la perspectiva femenina, Geraldine y Gloria, en cambio, plantean un 68 más acorde con el más allá de la función fálica: se trata del goce (como sufrimiento), por lo tanto del cuerpo y de la sexualidad que lo atraviesa. Se puede decir que la perspectiva del 68 que García Vidal plantea en *Obituario* se orienta también desde esta dimensión feminista. En efecto, el 68 francés inicia con un reclamo por los dormitorios mixtos en la universidad; esa chispa se dispara a otras universidades francesas y enciende la llama para que se realicen reclamos de otros sectores sociales, hasta provocar el famoso Mayo del 68 en París. Geraldine cuenta:

GERALDINE: Bueno, tiramos la pared que dividía los dormitorios. No es como que el rector se haya negado mucho que digamos. No importa, lo que importa es que por primera vez nos dejaban decidir sobre nuestros cuerpos, éramos seres que soñábamos y hasta nos quisieron copiar. De Antoine a Nanterre... (9)

Gloria nos hace saber, por medio de su recuerdo, de la forma en que los militares atacaron una escuela preparatoria en la Ciudad de México y balacearon a los estudiantes. El cuerpo es aquí nuevamente el foco de atención del relato:

GLORIA: ¡Corrí con todas mis fuerzas! Pero una bala me atravesó el pulmón, aunque sentí que rompió mi corazón en pedazos. Aunque yo sí lo conté, sé que algunos otros compañeros no lo lograron. Decían que Federico había muerto porque se intoxicó con una torta que se comió en circunvalación, que su muerte no tenía nada que ver por las lesiones provocadas por los disturbios, pero antes de que me tocara a mí, yo lo vi caer frente a mis ojos. (17)

Vemos, entonces, cómo *Obituario* nos muestra dos necesidades: hambre y dignidad humana como reclamos desde el lado masculinos del 68; cuerpo y libertad sexual son las demandas del 68 encarnados por los personajes femeninos de la obra.

Resulta interesante enfatizar que, en las cuatro historias, los eventos aludidos no surgen de un activismo o de partidos organizados; en las cuatro historias se trata de “la gota que desbordó el vaso” de situaciones sociales de postguerra. Se trata de sociedades en las que las experiencias sociopolíticas y culturales rebasan una dimensión jurídica en la que la legislación y las normas ya no pueden contener o encausar los reclamos. Estamos en una sociedad de alto grado de anomia para las que los Estados, desprovistos de leyes con suficiente actualidad y flexibilidad, tienden a conservar lo perimido mediante la implementación de una represión generalizada y de la instauración de estados de excepción, con la suspensión de todas las libertades.

Las cuatro historias nos presentan un 68 con demandas puntuales que luego desbordan la escena social, pero que no responden a ningún programa específico, doctrinario o partidista. La coyuntura en la que se disparan estos reclamos pareciera animada por hechos concretos que afectan a sectores particulares (precio de la comida en los comedores universitarios, segregación racial, dormitorios mixtos y mayor libertad sexual y otros reclamos estudiantiles). Al carecer de una estrategia, al irrumpir espontáneamente en la vida social, parecieran ser reclamos que surgen de una situación de anarquía generalizada que todavía no da con los protocolos necesarios para ir más allá de esas rebeldías. De hecho, no se puede hablar de revolución en relación al 68. Edson – ahora en el rol de un estudiante francés– subraya precisamente que estos hechos no estaban motivados en ideologías sostenidas por los protagonistas en forma consciente:

EDSON: Las ideologías venían de todas partes, pero lo que intentábamos a fin de cuenta de vencer era a [sic] esta idea opresora que mantenía a las mujeres en un lugar poco privilegiado de la historia. (16).

Una vez más, estamos ante situaciones opresivas concretas, no programáticas: por eso Gloria y Geraldine, a manera de un contrapunto, agregan:

GERALDINE: ¡En la casa!

GLORIA: ¡En la cocina!

GERALDINE: ¡Limpiando la sala!
GLORIA: ¡Planchando la ropa de todos!
GLORIA Y GERALDINE: ¡No más! (16)

Obituario menciona, una vez más desde el lado femenino, esto es, desde la perspectiva del cuerpo y de la sexualidad y el erotismo, la figura de Dani El Rojo, personaje clave del 68 francés. Daniel Cohn-Bendit, de nacionalidad alemana, nació accidentalmente en Francia en 1945 cuando sus padres alemanes buscaron refugio del nazismo. Apuesto y anarquista, se convirtió en el ícono del 68 francés. Más tarde abjurará de sus orígenes anarquistas y se incorporará a la estructura política, como ocurriera luego con muchos otros líderes de la izquierda en América Latina. Geraldine resume esta transformación que va de la admiración, fascinación y hasta el deseo por los líderes (tal como Freud la enfocó en *Psicología de las masas y análisis del yo* [1921]), al desencanto posterior. Gloria y Geraldine, con la música de fondo de “La foule”, cantada por Edith Piaf, expresan:

GERALDINE: París. La ciudad del amor.
GLORIA: O del desenfreno sexual.
GERALDINE: Del amor desenfrenado.
GLORIA: Del sexo desenfrenado.
GERALDINE: De la mujer que se ama.
GLORIA: Y que ama el sexo.
GERALDINE: Y a Dani el rojo.

Ambas suspiran (8)

Pero más adelante Geraldine da cuenta del desencanto y de la captura de aquella rebeldía anarquizante por parte de los aparatos ideológicos del Estado, denunciado el desplazamiento del malestar hacia la xenofobia francesa actual:

GERALDINE: El mayo del 68 ya está transformado en otra cosa y quienes eran nuestros amores platónicos y líderes estudiantiles hoy forman parte de las altas esferas políticas de la Unión Europea, aunque África sigue estando a la vuelta de la esquina en muchas partes de Francia. (20).

La anomia social supone, como lo plantea Zulma López Arranz, una “desligación social”, una ruptura (Thanatos) de los lazos (Eros) o contratos que sostienen la vida comunitaria. Cuando se registra esta anomia, concebida aquí como síntoma, lo que se revela es precisamente una sociedad en la que se registran “hechos de violencia donde lo real queda develado y el goce mortífero aparece descarnado en las muertes sin sentido” (López Arranz). Esta anomia, además, no solo da cuenta de la ruptura del equilibrio social, de la incapacidad del orden simbólico (de las instituciones, de la ley y del derecho), de responder adecuadamente a las nuevas demandas producidas –en el caso del 68, por la conmoción cultural total de la postguerra–, sino que deja desadaptado y aislado al individuo, el cual sufre la marginación (económica, social, política y jurídica), obligándolo a presenciar la corrupción de los aparatos de estado e incentivándolo a la rebeldía, la transgresión y hasta el delito y el crimen. La anomia generaliza un sentimiento de ilegalidad, por ende, de anarquía generalizada donde todo vale, frente a la cual la rigidez del Estado responde con violencia. López Arranz subraya cómo en el capitalismo y precisamente por la anomia que genera, todavía más notoria en su fase neoliberal, se promueve no el placer, sino el goce irrefrenable, en la medida en que la ética kantiana de los bienes se desata en un consumismo comandado por un superyó que incita a satisfacer a toda costa el goce (siempre ligado a la pulsión de muerte),¹⁶ arrasando así con el sujeto del deseo, el sujeto del inconsciente, convirtiendo al individuo en objeto mismo al punto

¹⁶ Recordemos que Lacan diferencia el placer del goce (*jouissance*). El placer, relativo al principio del placer, responde desde Freud a la idea de una satisfacción producida como una descarga de tensiones displacenteras. El placer está en el campo del deseo. El goce, en cambio, articulado al cuerpo –no al organismo– por la operación mortífera del significante, del lenguaje, de la cultura, es un bien privado, singular para cada sujeto, que está relacionado a una satisfacción parcial (nunca total) de la pulsión (*Trieb*, diferenciada del instinto). El goce captura al cuerpo en la búsqueda de una satisfacción que va más allá de la necesidad. Lacan lo conceptualiza junto con lo real y el objeto *a*; el fantasma, precisamente, como una pantalla, protege a su manera al sujeto de los riegos de un exceso de goce. El goce es lo que está más allá del principio del placer; como tal, el goce es siempre un exceso, una ganancia –plus de gozar– que va contra el placer.

que puede ser descartado de la misma manera que los gadgets con el que mercado seduce y capta dicho goce arrollador, irresistible. “Los efectos del discurso capitalista –dice López Arranz– dejan al sujeto alienado en goces autoeróticos”. Y agrega: “El hombre contemporáneo no soporta la incomodidad que generan los objetos de deseo, siempre en el porvenir, siempre sustitutos, siempre inciertos, siempre insatisfactorios”; solo quiere satisfacerse y ya, a toda costa, sin importar los medios, irresponsablemente, sin interrogarse sobre la validez de su goce.

Pero hay algo más: con acierto, López Arranz, citando a Nayrou, incluye, como parte de la anomia, la falla en la transmisión transgeneracional:

Nayrou (2008) advierte sobre el fracaso contemporáneo de la transmisión, tanto de valores como de prohibiciones que producen una declinación del ordenamiento simbólico estructurante:
[...] Este movimiento de traspaso de los padres a los hijos compromete todo el peso y la fuerza de la cultura, vector de lazo para la continuidad del individuo así como de la especie, y cuya acción es limitar, contrariar o incluso vedar la realización pulsional para signar la entrada en el orden humano. (pág. 56)

En *Obituario* apreciamos cómo las nuevas demandas juveniles chocan con un encuadre familiar conservador:

GLORIA: Mi familia era muy conservadora para cualquier época. Mi papá prefería que yo no me metiera en ninguna especie de alboroto y mi mamá prefería que los domingos fuéramos a la iglesia. Pero no me podía sentir ajena a lo que pasaba en Tlatelolco, ¡era mi prepa! (17)

Y agrega:

GLORIA: Cuando por fin pude regresar a casa, mi papá vació mi cuarto y frente a mí rompió y luego quemó toda la propaganda que había para luchar por la autonomía que nos había quitado la changa y yo sentía que no podía hacer nada físicamente, pero la historia desde la cama, desde el

refugio de mi habitación no fue nada diferente. Aunque mi papá no lo quisiera y mi mamá me vigilara como halcón, yo me daba cuenta de todo lo que pasaba. Nos estaban matando como a Federico. (18)

El famoso “no te metas” -típico de la clase media—, apoyado por los rituales religiosos vaciados de sentido frente a la anomia vivida y experimentada por las nuevas generaciones, sitúa el origen de la violencia misma en la familia, como uno de los aparatos ideológicos del Estado. Por eso Edson, encarnando a un estudiante mexicano durante la matanza de Tlatelolco, equipara los procedimientos devastadores de la familia con la violencia del Estado, al exclamar:

EDSON: ¡No respetaron nada y yo solo corría para salvar mi vida! (19)

Archivo, muerte y liturgia teatral

La obra inicia con el tema musical “Dónde estás hermano”, de la banda mexicana de rock and roll formada en 1983 en el Estado de México, cuyos temas se refieren a conflictos sociales tales como la drogadicción, el suicidio, la inmigración a Estados Unidos, etc. Aunque con flagrante anacronismo, la elección del tema nos permite interpretar dos aspectos, al menos, de suma importancia: por un lado, la música, con su ritmo, se instala como invitación a un flash de lo que podríamos denominar “memoria pulsional”: la música afecta el cuerpo, los ritmos atraviesan el cuerpo. La escena inicial se hace todavía más impactante por la entrada de los cuatro actores portando pancartas, encendedores y haciendo el símbolo de la paz. Es una escena que irrumpe, como si se tratara de una apertura del inconsciente que invita al público no a contemplar sino a testimoniar y participar (casi en sentido grotowskiano) lo que va a presentarse. La música, con diversos temas elegidos por Vidal que van escandiendo la pieza (“Mais que nada” de

Sergio Mendes, “Comment te dire adieu” [1968]. “Respect” por Aretha Franklin, entre otros) oficia como el murmullo de una liturgia cuya función es apelar un punto de encuentro entre el relato en la escena y la experiencia del público. Insertadas como están, las escenas resignifican políticamente las letras de esas canciones.

Si el 68, según Vidal, no se registró en Tabasco, si la Banda Bostik se formó en 1983, la conclusión que podemos elucubrar aquí es que el autor ha tenido en cuenta la consistencia etaria de su público potencial: una edad promedio capaz de hacer conexión inmediata, si no con el 68 y la memoria de aquel año, con un pasado más inmediato pero no menos mortífero que los presentados en escena. La obra, en cierto modo, escrita a partir de una intensa investigación por parte del autor, quien tampoco vivió esos *sixties*, cede en algunos momentos a la necesidad de informar al público de acontecimientos que desconoce o de los que solo muy lateralmente puede recordar. *Obituario*, más que una evocación del 68, quiere construirse como una metáfora para sostener que el horror tiene una historia y que esa historia sigue repitiendo su violencia: ya mencionamos cómo al final de la pieza, Gloria dice: “Es que acá en México las cosas siguen igual” (21).

Por otro lado, la elección del tema de la Banda Bostik tiene otra función: la frase del estribillo “dónde estás, hermano”, es también la primera frase de la obra, otra vez en boca de Gloria: “¿Dónde estás, hermano?” (1). Gloria abre y cierra la obra. La frase inicial, eco de la partitura, se dirige a los personajes, pero también al público, inaugurando la liturgia teatral y convocando a un rito fraternal (“hermano”), es decir, horizontaliza la relación entre escenario y sala, promoviendo desde el principio una complicidad entre ambas, otro rasgo grotowskiano. Esta horizontalización fraternal supone el asesinato del Padre como intento fallido de los *sixties*. Sin embargo, queda otra posibilidad interpretativa: la de pensar en el tópico medieval del *Ubi sunt?* ¿Dónde están los muertos? ¿En qué dimensión deambulan o cómo deambulan entre nosotros, los supuestos

(ilusoriamente) vivos? Si pensamos en que los personajes de la obra son jóvenes arrasados por las llamadas fuerzas del orden (esto es, del orden patriarcal, burgués, antidemocrático, racista, xenofóbico, homofóbico), entonces la pieza va a escribirse sobre el fondo de otro tópico clásico: *Carpe diem*. En efecto, los *sixties*, como producto y resultado de las guerras mundiales de la primera mitad del siglo XX, han trastornado la visión del mundo, sostenida por adultos percibidos como responsables de la guerra, de los genocidios, de la masacre de millones de seres humanos. La autoridad de los adultos se desvanece, la autoridad de los varones todavía más: surge el movimiento juvenil, el feminismo, el culto al cuerpo y la necesidad de tenerlo recurriendo a la droga, la música estridente, el yoga y otras prácticas rituales provenientes de Asia, etc.: no somos un cuerpo, sino que tenemos un cuerpo y no siempre lo sentimos como tal.¹⁷ La caída de la autoridad del Padre, esto es, las fallas de la Ley, genera la anomia, esto es, un campo de incertidumbres atravesado por una conciencia muy fuerte de la mortalidad y sobre todo del apremio del tiempo. Frente a un paisaje emblemático por los campos de concentración nazi, los jóvenes comienzan a reclamar por sus derechos y por su libertad y ganas de vivir, por la necesidad de cambios estructurales a nivel económico, social, político y cultural, bajo la certeza de una temporalidad que solo muestra la precariedad de la vida, particularmente en su cósmica brevedad. No sorprende, entonces, que el tópico que invita a disfrutar el presente, la “alegre primavera” de la juventud (tal como en el soneto de Garcilaso), se imponga con toda su energía e invite –tanto en el caso de los personajes como en el público que asiste a la representación de *Obituario*– a tomar un rol activo en la transformación social, a convertirse en agentes de cambio y no simplemente “contempladores” de la corrupción de los adultos que letalmente ejercen el poder desde las instituciones actuales.

¹⁷ No voy a extenderme sobre la cultura de los *sixties*, a la que he dedicado casi la totalidad de mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*.

Esos *sixties*, sin embargo, tal como la obra quiere resignificarlos retrospectivamente desde la última línea, no han podido con el Padre, con el espectro del Padre muerto, ni siquiera en el marco de los períodos democráticos, fraternales. Nótese que lo fraternal involucra solo a los varones; hoy hablamos de sororidad y eso es gracias a los *sixties*. Vemos que esas revueltas del 68, muy desesperadas o erotizadas, no lograron transformar la ‘estructura’ capitalista.

La pieza de García Vidal se desarrolla en el espacio de la memoria, átopos en el sentido de que no está fijado, sino que en su vacío (a la manera del ‘teatro pobre’ grotowskiano), admite alojar las cuatro historias provenientes de cuatro regiones del mundo occidental. Como vimos, cada fragmento de la obra, encuadrado por precisos temas musicales, se propone como ese flash o imagen del pasado que todavía insiste en hablar a un público cuyo presente, cincuenta años después del 68, si bien no ha estado involucrado con lo ocurrido, con lo registrado –especialmente porque la Historia oficial lo mantiene reprimido, velado o mexicanamente ninguneado– tiene convergencias puntuales con lo vivido en aquellos años. ¿Qué futuridad impele o atrae esta irrupción del 1968 en el 2018?

Obituario se hace cargo, además, en su dramaturgia y no solo en el relato, de las dinámicas teatrales de los *sixties*: ya hemos hecho referencias a la propuesta grotowskiana (Grotowski publica *Hacia un teatro pobre* en 1968); podríamos dar otra referencia teatral precisa emblemática de esa década: el Living Theatre. También, dentro de la región latinoamericana, cabe mencionar la propuesta de Osvaldo Dragún (1929-1999) y sus *Historia para ser contadas* (1957) como un anticipo latinoamericano del teatro pobre grotowskiano en la cual, a la escasez de medios (sala, presupuestos, escenografía,

iluminación, etc.), suma la incorporación de recursos brechtianos en procura de una recepción crítica y política de lo relatado en la escena. En efecto, los actores de *Obituario* asumirán diversos roles además de uno protagónico, de acuerdo a las necesidades del relato. Como vimos, hay además frases en el texto que se dirigen a los personajes y al mismo tiempo al público, rompiendo en cierto modo con la famosa ‘cuarta pared’ del teatro burgués tradicional.

Tiempo y archivo, archivo y memoria: se trata de una trama que hay que abordar para acercarnos a la verdad de la pieza de García Vidal. Heidegger, en su *Ser y tiempo*, arguye la cuestión del tiempo a partir de la muerte, diciendo que es desde la futuridad (con la certeza de nuestra mortalidad), que el tiempo –el pasado y el presente– se organiza. La memoria, como el block maravilloso freudiano, se hace cargo de conservar los rasgos de ese pasado, pero es esa futuridad la que de pronto pareciera ser la mano que, desde dentro del block, nos enviara el guiño de un flash a nuestro presente. Derrida se ha ocupado de la memoria como archivo; nos habla del patriarchivo, lo cual deja entrever que hay una determinación de género sexual aquí involucrada. El patriarchivo supone la marca masculina instaurada por el Padre: la historia hace memoria del patriarchivo como inscripción de lo memorable; y eso memorable concierne a lo masculino, asumido como universalidad. No hay un matriarchivo: lo femenino pareciera no acceder a lo anotable y datable. En *Obituario* queda evidente que el patriarchivo puede situar en la secuencia vulgar del tiempo público la consistencia de los personajes masculinos. Como vimos, ambos remiten a figuras históricas bien localizadas: Edson y Tommi Carlos. Se puede rastrear en el patriarchivo (diccionarios, enciclopedias, bibliotecas, Wikipedia) esos nombres y coleccionar los datos necesarios para apuntar a una interpretación de la obra teatral pautada por esas referencias. Sin embargo, Gloria y Geraldine no son significantes puntuales e identificables en el archivo, en el patriarchivo. Son figuras emblemáticas de

aquellos que anónimos, subalternos y marginados, cuya voz o acción no llegó a la dimensión de un acto corporizado en una figura histórica precisa y registrada.

Si para los personajes el tiempo se les aparece como algo suspendido, detenido, la puesta en escena, por el contrario, lo recaptura para historizarlo e insertarlo en la dinámica de un presente amenazado por la muerte y por la repetición, ambas devastadoras en el paisaje mexicano, latinoamericano y mundial del 2018. Es el olvido el manto que hay que desgarrar (destruir) para repensar la dinámica cultural de los *sixties* y hacerla converger, como hace *Obituario*, con el presente. Hay, no obstante, eventos que resisten ser olvidados, y esos eventos son justamente aquellos que el relato escénico expone:

GLORIA: El mundo estaba de cabeza, o intentaba ponerse de pie, pero lo cierto es que para nosotros los mexicanos 1968 es un año que no olvidamos.

TOMMIE: Tampoco lo olvidamos acá en Estados Unidos y no porque fuéramos vecinos.

GERALDINE: Pues acá en Francia tampoco lo olvidamos... Es como si no hubieran pasado con los años. El tiempo se detiene, se encuentra congelado.

EDSON: Yo más bien diría suspendido. El tiempo es como algo que se encuentra suspendido en un mar de nada.

Es, pues, la potencia de esos eventos, su capacidad de resistir el olvido, lo que lleva a su re-inscripción en el presente, teatral y no teatral. Si el relato de la obra, como en *Pedro Páramo*, podría repetirse infinitamente negando la secuencialidad histórica del tiempo, queda la esperanza de que la capacidad del sujeto de verbalizar esa memoria reprimida

pueda sacar de ese limbo aquellos trazos de la memoria sobre los que importa regresar y reflexionar.

Obituario retoma, como vimos, los acontecimientos ocurridos en 1968 en cuatro lugares y circunstancias, aunque no descuide lo ocurrido en otras regiones: Japón, Praga, Pakistán, Chile, Polonia, Reino Unido, Italia, España, ¡Vietnam! (15). La bibliografía sobre los *sixties* es verdaderamente frondosa. La he recorrido en detalle en otros trabajos y no es éste el lugar de regresar a ella.¹⁸ Lo que importa, en cambio, es ahora enfocarse en su re-presentación con motivo de cumplirse 50 años, ya que, como vimos, la pieza de García Vidal se instala como una reflexión desde la futuridad (2018) sobre aquel año paradigmático de la segunda mitad del siglo XX. A pedido de un director, García Vidal decide, no obstante su falta de una experiencia directa del período y del 68, responder a la demanda. Esa respuesta es propiamente la escritura de la pieza que le supuso, como vimos, un trabajo de investigación y documentación, de revisión de archivos, incluso relativos a Tabasco, un estado en el que el impacto del 68 fue mínimo, por no decir nulo.

Obituario es, entonces, una re-presentación de un tiempo pasado, muerto, por medio de personajes que, también desaparecidos, vuelven a re-vivir; nos traen, autor y personajes, el 68 de regreso a la presencia, a partir de un trabajo retrospectivo – *nachträglich* en el vocabulario freudiano— con el archivo. *Obituario* es una escritura producto de otra escritura, la del archivo. Se entiende que a la intertextualidad implícita en tantas réplicas de la pieza, se suma la intertextualidad explícita, como la de los discursos de Martin Luther King Jr., de Gustavo Díaz Ordaz Bolaños, entre otros. La escritura de García Vidal, como la de cualquier otro autor, no puede operar más que por una re-escritura, estableciendo una intertextualidad que repite lo anterior evacuando su diferencia propia al admitir su inserción en otro contexto discursivo. La lectura de los

¹⁸ Ver mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*.

documentos (artículos, películas, etc.) se realiza desde la futuridad de una muerte venidera o ya desplegada (social, cultural, política), presentida y amenazante. Se trata de una muerte que todavía no es, pero que advendrá a la presencia como la insistencia de un real no significantizado que extiende desde el 68 sus tentáculos hacia el presente y, sin duda, comanda la mano del autor frente a la página en blanco. *Obituario*, pues, conmemora el 68, no como el sentido de un simple homenaje o un ejercicio de comprensión de un período histórico, sino como un texto en el que la vida y la muerte vuelven a conversar sobre la espacialización textual, escrituraria de la escena, en donde el ahora interroga la memoria, el archivo y el tiempo.

Temporeidad de lo propio y de lo impropio: del efímero instante teatral

Podemos, desde esta perspectiva, tal como lo dice Heidegger revisando la cuestión del tiempo en Hegel, decir que estamos ante un “devenir intuitivo”, en el que se pasa del “ser a la nada o de la nada al ser” (*Ser y tiempo* [en adelante SyT] 413). Por eso “[d]evenir no es tanto ser como dejar de ser” (SyT 413). Heidegger nos alerta de un “tiempo público”, que desde Aristóteles se nos ha presentado como una sucesión lineal de pasado-presente-futuro y conectado con el lugar y el movimiento (SyT 412). Es una temporeidad de lo *impropio* típica de la comprensión vulgar del tiempo que lo piensa como una secuencia infinita de ‘ahoras’ – “pasajera e irreversible”, dice Heidegger (SyT 409)– como un ‘presente’ huidizo que apenas ‘es’, una transición inapresable, apenas un fulgor presente en el que lo que todavía-no-es se muta en lo que ya-fue. Lo supuestamente efímero del teatro también radica en ese “presente huidizo” que, además, es irrepetible. De ahí que en el marco de esta concepción vulgar del tiempo tengamos la tendencia a pensarlo como lo-que-pasa, a lo que nos resignamos.

La temporeidad *propia*, en cambio, responde a otra dinámica, porque no temporiza desde el presente sino “*primariamente desde el futuro*” (SyT 410). Y es desde ese futuro que es 2018 respecto de 1968 que se escribe *Obituario*. Heidegger afirma que es imposible desde la concepción vulgar, impropia, del tiempo derivar el “fenómeno extático-horizontal del *instante*” (SyT 410). Asimismo, toda escritura escénica comparte esta exigencia de escribirse desde el futuro. Hasta cierto punto, ese instante heideggeriano resuena en el “flash” de Benjamin. Un instante no es un ‘ahora’ como un mero presente. Su consistencia, digamos, es mayor y es producto de una dinámica ontológicamente mucho más compleja que la de la secuencia temporal vulgar. El ‘ahora’ teatral deviene, por ello, en algo artísticamente valioso. Podemos suponer, desde ya, que el instante responde a un tiempo finito, marcado por la muerte, y además reversible. El *Dasein*, el ser al que en la pregunta por el ser le va su ser, “*conoce el tiempo fugitivo desde el ‘fugitivo’ saber de su muerte*” ((SyT 409). Para la existencia impropia del *Dasein*, el tiempo es fundamentalmente el pasado y el presente; sin embargo, para la existencia propia, lo que define la temporeidad es el futuro, desde el cual la Muerte, como finitud, torna al *Dasein* en posibilidades. *Obituario*, al patentizar la muerte desde su mismo título, al presentarnos personajes que ya han sido, al traernos a la memoria un momento histórico de grandes transformaciones como es el 68, invita a su público a asumir la existencia propia, en la que, sabiendo que todos vamos a morir como los personajes que vemos en escena, deja abierta las posibilidades para resignificar dicha existencia actual. Como lo expresa Martínez Ruiz, “mientras llega el final y porque hay un final, *Dasein* es posibilidades, pues éstas solo son en tanto hay un límite (sin límite no hay posibilidades, pues solo la imposibilidad muestra lo posible). O, sólo porque hay muerte hay futuro, hay tiempo, lo otro implicaría eternidad” (380).

Cuando decimos que “resignifica” la existencia actual, estamos pensando también en las huellas mnémicas de la pizarra mágica freudiana, las que quedan inscriptas sobre la superficie de cera; éstas reciben a su vez nuevas inscripciones que se superponen a las anteriores, sin dejarlas intactas, es decir, no hay capas al estilo geológico o arqueológico, sino que las huellas se transforman con las nuevas inscripciones del *por venir*. Tal como lo expresa Martínez Ruiz, “la superposición de los registros mnémicos hace imposible que se pueda colegir una temporalidad lineal” (389). Por eso *Obituario* no se propone como un texto histórico-testimonial del 68, sino como una escritura dramática en la que el 68 es constantemente transformado por el autor (entendiendo aquí por tal no tanto a García Vidal, sino el sujeto de la escritura, como sujeto del inconsciente),¹⁹ por los actores, por la dirección, por la recepción desde la perspectiva particular de cada miembro del público. *Obituario*, como re-escritura del 68 afectada por la incertidumbre de la angustia (no la del miedo, que tiene un objeto identificable), nos alerta sobre eso desconocido que, desde el por venir, nos involucra en su inminente peligrosidad. Y es que “lo que da lugar a la nueva escritura es que la anterior se va borrando, pero esta pérdida es más bien una fusión; el signo va absorbiendo el contexto y al mismo tiempo lo va resignificando” (Martínez Ruiz 391). Así, la resignificación –incluso en sus manifestaciones más evidentes de intertextualidad y hasta parodia– es doble: el contexto modifica el signo y el signo es modificado por el contexto.

Lo que se esquivo en la concepción vulgar del tiempo es precisamente el hecho de que el *Dasein*, el ser humano, a diferencia de otros seres que no son *Dasein*, se anticipa, se adelanta, porque está en su ser, en su estructura, un saber sobre la *futuridad finita* de la

¹⁹ La cuestión del autor ha sido muy debatida, sobre todo a partir de la presentación de Michel Foucault al Collège de France titulada *¿Qué es un autor?* Hemos trabajado este ensayo de Foucault en *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral*. Derrida, por su parte, nos dice que “El ‘sujeto’ de la escritura no existe si por ello se entiende tal soledad soberana del escritor. El sujeto de la escritura es un sistema de relaciones entre las capas del block mágico, de la sociedad, del mundo”.

temporeidad (SyT 409). La existencia propia del *Dasein* es aquella en la que hay una espera que no olvida el instante de la muerte, de la finitud futura. En el aparentemente simple y hasta obvio ‘pasar del tiempo’, sostenido desde la concepción vulgar, se encubre la muerte: “el tiempo *pasa*, y no decimos, con *igual* énfasis, el tiempo *surge*” (SyT 409). Es como si no se pudiera detener aunque “querriamos detener el tiempo” (SyT 409). La existencia impropia del *Dasein*, capturada por la concepción vulgar del tiempo, se instala como “un impropio *estar a la espera* de los “instantes”, que a la vez *olvida* los que se escurren” (SyT 409). *Obituario* nos acerca, no a la monumentalidad testimonial o documentaria del 68, sino a esas grietas o fisuras del ayer que siguen interrogándonos desde la futuridad de nuestra propia mortalidad.

Entendemos así por qué el tiempo de la concepción vulgar, el *tiempo del mundo* (SyT 399), concebido como una secuencia infinita, es un tiempo “datable, tenso, público” (SyT 399), que pertenece al mundo; es un tiempo de reloj, de fechas, esto es, registrable y archivable, aunque no en su totalidad, porque se le escurren ciertos instantes, porque hay olvidos, porque hay faltas, porque faltan nombres de las víctimas. Los obituarios son un patriarchivo siempre incompleto. Es una sucesión que olvida la muerte, la que debe ser recuperada como existencia propia, lo cual va a llevarnos a afirmar que esa “recuperación” solo puede ser posible por medio de una concepción de la escritura –de la escena de la escritura– completamente diferente a la concepción vulgar, pública, típica de la comprensión del *Dasein* “guiada por el uno [que] no muere, porque no puede morir” (SyT 408). Si leyéramos *Obituario* desde la concepción lineal, sucesiva del tiempo, tendríamos un teatro meramente re-presentativo, documental, del 68. Conocemos intentos de montaje de acontecimientos del pasado, incluso obsesionados –como también ocurrió en cierta etapa de Stanislavski–por la exactitud arqueológica en todos los niveles del texto dramático y del texto espectacular. Más allá de que esta intención y pretensión de

pulcritud histórica o, mejor historicista, lo que tenemos que enfrentar es su impropia existencia escénica como imposibilidad de re-poner en escena el pasado en cuanto tal, sin diferencia o, mejor sin *diferenzia*. Habría allí la vana ilusión de traer a la presencia el pasado en cuanto tal, en un adocenado convertir en ‘ahora’ lo ya-sido, cancelando la existencia propia estructuralmente marcada por la muerte y la futuridad finita. Sería un vano intento de detener el tiempo (ya no un instante, un flash), un mero ‘*re-enactment*’ siempre fracasado en y por su incapacidad de capturar lo ‘real’ todavía vivo del pasado, lo que no equivale a imaginarlo como revitalización del muerte o de lo muerto.

© Gustavo Geirola

BIBLIOGRAFIA

- Cragolini, M. (2002), “Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida”, en *Escritos de Filosofía*, núms. 41-42. Buenos Aires: Centro de Estudios Filosóficos Academia Nacional de Ciencias, pp. 235-241.
https://www.academia.edu/7423647/Cragolini_Una_ontolog%C3%ADa_asediada_por_fantasmas
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid: Trotta, 1995. (1989), 271-317. Citamos de la versión online sin numeración de página.
<https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/freud.htm>
- Esposito, Constantino. “Heidegger y Agustín. La memoria, la tentación y el tiempo”. *Pensamiento* 65 (2009), núm. 245, pp. 433-462.
<file:///C:/Users/Gustavo/Downloads/2716-6776-1-SM.pdf>
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. Vol. 4: Las confesiones de la carne*. México: Siglo XXI Editores, 2019.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro” (1919). *Obras Completas*. Vol. 17. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- ~. “Nota sobre la ‘pizarra mágica’” (1925 [1924]). *Obras Completas*. Vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- ~. *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921). *Obras completas*. Vol. 18. Buenos Aires: Amorrortu.
- ~. *La interpretación de los sueños* (1900). *Obras completas*. Vol. 4 y 5. Buenos Aires: Amorrortu.
- ~. *Proyecto de psicología*. (1895). *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Vidal, Javier. *Obituario*. Manuscrito provisto por el autor.
- Geirola, Gustavo. *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral*. Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2019.
- ~. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Irvine, California: Gestos, 2000.

- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera. Edición digital.
<http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Autores/Heidegger,%20Martin/Heidegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf>
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29:1 (Spring 2008): 103-128.
- Lacan, Jacques. *Seminario 7 La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1988.
~. *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987
- López Arranz, Zulma. "La anomia y su relación con el estatuto actual del sufrimiento en la sociedad". *Revista Affectio Societatis* 7.13 (diciembre de 2010).
<https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/viewFile/7635/7080>
- López, Héctor. *Lo fundamental de Heidegger en Lacan*. Buenos Aires: Letra Viva, 2014.
- Martínez Ruiz, Rosaura. "Ser para la muerte: el tiempo extático y el tiempo de la memoria". *Andamios* 11.26 (Sep./dic. 2014): 377-396.
<https://www.redalyc.org/pdf/628/62841544014.pdf>
- Meira, Osvaldo. *Heidegger Lacan Heidegger*. Buenos Aires: Letra Viva, 2014.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Barcelona: Editorial Melusina, 2011.
- Montes, Alicia. *De los cuerpos travesties a los cuerpos zombies. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Arte y Humanidades/Arts & Humanities, 2017.
- Rojo amanecer. México, 1990. Dirección: Jorge Fons.
- San Agustín. *Confesiones*. México, CDMX: Prana-Editorial Lectorum, 2006.

Smith, Tommie. *Silent Gesture: The Autobiography of Tommie Smith*. Philadelphia: Temple University Press, 2007.