

Visiones emergentes

Un siniestro tejido de contradicciones.

Reseña crítica de *¡Aquí están!* del colectivo 13/24.

SIMÓN CUADROS

Universidad de Chile

En abril volvió a montarse la obra-performance *¡Aquí están!* del colectivo 13/24, estrenada el año pasado en la sala Isidora Aguirre de la Estación Mapocho, y presentada en otras cuatro salas hasta la fecha (entre las que se destaca el Parque Cultural de Valparaíso, “Ex-cárcel”). La obra retoma el trabajo hecho por el colectivo el año 2019 cuando, en una intervención urbana, instalaron en diferentes puntos “estratégicos” de la capital una pegatina a escala humana de la imagen de un militar sosteniendo un cartel con la foto de un detenido desaparecido y respondiendo a la irresuelta pregunta “¿Dónde están?”, con el provocativo y siniestro “¡Aquí están!”. Dicha intervención no demoró en recibir respuesta: desde parte de la ciudadanía, hasta de organizaciones e instituciones de derechos humanos que repudiaron tajantemente la horrible “agresión por parte de un grupo fascista”¹ en espacios de memoria como, por ejemplo, el Estadio Nacional (incluso el colectivo fue multado por la intervención en dicho espacio).

Tras un par de años creando la obra en residencias tanto en Valparaíso (2020) como en Santiago (2021), el colectivo 13/14 nos presenta la realización escénica de aquella intervención, profundizando en una crítica irónica de la memoria oficial y su simbología (como lo declara el mismo colectivo). La obra retoma la imagen de la intervención, esta vez repletando el escenario de gigantografías de cartón del militar sujetando el polémico cartel y otras materialidades propias del *street-art* que hacen referencia a la perturbadora imagen.

Se nos presenta así, en la primera parte de la obra, una atmósfera visual y auditiva inquietante, con la presencia de estas figuras de militares (potenciada por una oscuridad parcial y luces rojas en sus ojos) y una grabación de “Los Viejos Estandartes” que se funde con audios sobre la consagración de las “glorias del ejército” del 19 de septiembre, los cuales, en su conjunto y procesados, resultan en la producción de un espectro sonoro perturbador. La obra, que construye esta

1- Como fue catalogado en un comunicado por el sitio de memoria “Estadio Nacional, Memoria Nacional”: Denuncian que grupo fascista profanó sitio de memoria del Estadio Nacional. (02 de febrero de 2019). El Desconcierto. <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2019/02/02/denuncian-que-grupo-fascista-profano-sitio-de-memoria-del-estadio-nacional.html>

atmósfera luego de que aparecen corporizados cinco de estos militares idénticos al de las gigantografías, nos arroja de golpe a lo grotesco e irrisorio: realizan bailes y coreografías con música urbana y pop, para finalmente hacer entrar a una mujer mayor vistiendo un corpóreo que referencia los murales de la Brigada Ramona Parra (B.R.P.). Se articula, con todo, una suerte de sublimación del efecto primero buscado en la intervención urbana, esta vez a todas luces claro: una crítica desbordada a la memoria institucional, al pacto de silencio (aquí “quebrado”) que deviene, tal como en esta primera parte de la obra se re-presenta, en un enrostramiento de la impunidad, velado y oculto desde la oficialidad, que aparece exacerbado y, en algún grado, *ominoso*² en esta primera parte.

Luego, a través de un corte y reconfiguración escénica propia de un teatro contemporáneo sin unidad de acción, tiempo o personaje, la obra nos arroja a otro estadio de expectación, una aparición radical del documento, del testimonio que hay detrás de este colectivo: la mujer (ahora sin el corpóreo) es Maya Angulo, esposa de Herbit Ríos, el detenido desaparecido que se muestra en los carteles de la imagen del militar (carteles que, además, usan los performers), y madre del director, a su vez performer, de la obra. Aparece la *memoria corporizada* de la viuda, a través del relato de su historia y la de su esposo, desde que se conocieron hasta el día del golpe y, posteriormente, la desaparición de este. Vemos entonces a la mujer sentada a la mesa con estos cinco militares que le van preguntado sobre su vivencia desde el Golpe hasta el exilio, mientras toman café y comen galletas³. Aquí la obra estalla en/ante el espectador a través de un tejido de contradicciones entre lo que Fischer-Lichte (2017) denominaría el cuerpo referencial de los performers y su cuerpo fenoménico (p. 197), quienes, cargando a nivel de imagen los significantes de la violencia e impunidad (trajes de militares con máscaras de viejos), se relacionan, al hacerle las preguntas, con cierta ternura, propia de las relaciones que los performers guardan en realidad con ella (familia, amigos).

Así, en toda esta segunda parte de la obra se nos presenta (casi) por completo, en su propia voz, el relato de Maya Angulo, tensionado a su vez con la puesta en escena de una suerte de “once familiar” que guarda, más allá de la apariencia referencial de los performers, vestigios de un control y poder a través de, por ejemplo, la posición de uno de los militares (justamente el hijo y director de la obra, Moisés Angulo),

2- Haciendo uso de la categoría de Freud, lo “unheimlich”, traducido en “siniestro” u “ominoso”, que refiere a todo aquello que debía estar velado, oculto, pero que sin embargo se ha manifestado (1992, p. 225).

3- Este momento es acompañado por un álbum fotográfico entregado por los performers a cada espectador, en el que se pueden ver fotografías de la intervención urbana hecha por el colectivo el año 2019, además de dos fotografías de Herbit Ríos, una con Maya, embarazada, y otra en su primera comunión, misma foto que sujeta en la imagen el militar con el “¡Aquí están!”

4- Aquello que Barría e Insunza (2023) denominaron como “la explosión de la pregunta histórica”, en su reciente publicación *Escenas políticas: teatro entre revueltas 2006-2019* (p. 109).

5- Sobre la discusión de los tipos de memoria véase Villa Gómez y Avendaño Ramírez (2017).

6- Aquella que, siguiendo a Traverso (2022), se traduce en la experiencia de una “melancolía patológica”, propia del fin de las utopías del siglo pasado, que reemplazaría la experiencia de una “melancolía epistemológica” la cual rastrea en las derrotas la resignificación de las luchas presentes y la proyección de un futuro posible (p. 96).

7- Como algunos de los que describe Ricoeur (2013) y asimila a la “compulsión de repetición” freudiana, que se expresarían en una “memoria-repetición” carente de potencial crítico (p. 108).

erguido justo atrás de Maya con una actitud impávida, a diferencia de los otros performers que se sientan junto a ella. Este momento se transforma en un vaivén de efectos/afectos en el que los espectadores son posicionados, teniendo que conjugar y (re)configurar el impacto en un mismo espacio de elementos sumamente conflictivos. Volviendo sobre lo comentado respecto al relato, se precisa el “casi” porque, justamente llegando al final, o al menos hasta donde la obra le permite desplegarse, este es interrumpido por los militares desarticulando la escena “once” y dejando a Maya sola, únicamente con el militar atrás, sobreponiéndose a su voz un nuevo espectro sonoro que oculta y acalla el relato: como una última referencia y certera crítica al actuar de ciertas instituciones frente al ejercicio de la memoria.

Ahora bien, dejando de lado la minuciosa y procedimentalmente fina crítica hacia esta “memoria institucional” que el colectivo realiza, resulta de mayor interés –pensando dicha crítica como un impulso presente, aunque de otras formas, en muchas obras de la postdictadura⁴– que la pregunta y la crítica por la simbología de la memoria no es, en última instancia, unilateral o enfocada únicamente en la memoria “oficial” o institucional, sino que se devuelve y nos interpela directamente como defensores de una memoria contrahegemónica o de las comunidades⁵.

El corpóreo de la B.R.P. al lado de estos militares-monstruos en un mismo registro espectral nos impugna a pensar de qué manera, en parte, nuestra propia simbología de la memoria ha devenido estéril; si por un lado los militares-monstruos figuran el enrostramiento de la impunidad, el corpóreo figura la sacralización de una ética de la memoria que se agota en una estética de la nostalgia, que tiende a habitar consciente o inconscientemente la derrota⁶ (especial y paradójicamente después del 4 de septiembre de 2022), y con ello, los abusos y excesos de la memoria⁷, la cual puede, incluso –cinismo neoliberal mediante– adoptar las formas del mercado y volverse “turística” (qué mejor ejemplo de aquello que el “tour” de cata de vinos con visita a Villa Grimaldi que promocionó Fundación Futuro recientemente).

Y es que la obra no se queda con esta pequeña referencia y confrontación de estéticas o simbologías de la memoria. Hacia el final, cuando Maya Angulo se ha ido junto con el resto de los performers, quedando solamente uno (el director, el hijo), éste, al igual que al

principio de la obra, se sienta al frente del público, reemplazando ese silencio inicial del performer –podríamos pensarlo como el “pacto de silencio” referenciado– por la interpelación que hace al silencio del público – se autocompleta la referencia –, dado durante la obra por el carácter de la expectación, pero abriendo esta vez la posibilidad de réplica: “¿A alguien le gustaría decir algo?”, pregunta. Se levantan así, después de un breve silencio, reflexiones, opiniones e incluso relatos de algunos espectadores que vienen, no a suplantar las conversaciones y apreciaciones post obra, sino a completar la obra misma y volverse parte de esta, de la discusión y de la pregunta por la memoria. La obra genera un estadio de autorreflexividad radical, en la que la obra se revela como tal, de una forma autorreferencial; saliendo en un momento Maya y el resto de performers (con lo que, asumimos, es su propia ropa, pero aún con las máscaras), despidiéndose del público y yéndose, ya no por los afores, sino por la puerta de entrada a la sala, y de una forma meta-discursiva; haciendo parte de la obra los efectos y afectos que esta generó en los espectadores.

Así, el colectivo 13/24 nos propone una obra que se articula desde la pregunta por la memoria (una que este año, como el 2013, adquiere una especial relevancia), pero no a través de una puesta en escena que se contenta con “apuntar” a quienes la han intentado borrar por ser, o bien cómplices o defensores de lo que aquí ocurrió, sino que, además, nos emplaza doblemente, a través de procedimientos de participación casi asamblearia al final, y la articulación de un preguntar crítico a nuestras propias formas de hacer y simbolizar la memoria. La sentencia del último performer es clarificadora cuando da cuenta, respecto a la intervención de las pegatinas en el Estadio Nacional, de que todos repudiaron el acto, incluso rayaron la imagen completa, pero nadie se detuvo a pensar “¿quién es el de la foto?” (en el cartel que sujeta el militar-monstruo). La pregunta es una que la obra, finalmente, nos invita a trasladar a gran parte de la estética levantada sobre la memoria y nuestra potencial responsabilidad en su banalización. A través de un siniestro tejido de contradicciones, nos empuja a preguntarnos por las paradojas de la memoria fuera de la sala, frente a una herida que, 50 años después, sigue abierta.

OBRA

¡AQUÍ ESTÁN!

DIRECCIÓN

MOISÉS ANGULO

ASIST. DIRECCIÓN

JUAN P. LARENAS

ILUMINACIÓN

JULIO ESCOBAR

VESTUARIO

JAVIERA LABBÉ

MÚSICA

NICOLÁS AGUIRRE

FOTOGRAFÍA

MARCOS RÍOS

CONSTRUCCIÓN

CATALINA BIZE

JEFE TÉCNICO

MARCELO SALINAS

PRODUCCIÓN

NICOLÁS EYZAGUIRRE

DOCUMENTALIZACIÓN

KEVIN MORIZUR

ELENCO

MAYA ANGULO

SIMÓN LEIVA

CATALINA BIZE

JUAN P. LARENAS

MOISÉS ANGULO

NICOLAS AGUIRRE

MARCOS RÍOS

REFERENCIAS

BARRÍA JARA, M., E INSUNZA FERNÁNDEZ, I. (2023). *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*. Oxímoron.

Denuncian que grupo fascista profanó sitio de memoria del Estadio Nacional. (02 de febrero de 2019). *El Desconcierto*. <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2019/02/02/denuncian-que-grupo-fascista-profano-sitio-de-memoria-del-estadio-nacional.html>

FISCHER-LICHTE, E. (2017). *Estética de lo performativo* (D. González Martín y D. Martínez Perucha Trad.). Abada editores.

FREUD, S. (1992). Lo ominoso. En S. Freud, *Obras completas, Vol. 17* (pp. 215–251) (J. L. Etcheverry Trad.). Amorrortu editores.

RICOEUR, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira Trad.). Fondo de Cultura Económica.

TRAVERSO, E. (2022). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria* (H. Pons Trad.). Fondo de Cultura Económica.

VILLA GÓMEZ, J. D. Y AVENDAÑO RAMÍREZ, M. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(2), 502-535. DOI: <http://dx.doi.org/10.21501/22161201.2207>

RECEPCIÓN: 09/05/2023

ACEPTACIÓN: 24/07/2023

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Cuadros, S. (2023). Un siniestro tejido de contradicciones. Reseña crítica de ¡Aquí están! del colectivo 13/24. *Teatro*, (9), 263- 267.