

Frente a la voracidad del poder somos una carne blanda: Beso marica en jauría de perros de la compañía La bóveda celeste

TOMÁS MANDIOLA Y

RODRIGO GONZÁLEZ

Pontificia Universidad
Católica de Chile

Si algo caracteriza a las producciones culturales sexo-disidentes de los últimos años es la indagación estética y política en la memoria. Un gran bullo de investigaciones académicas, textos literarios, propuestas escénicas, cinematográficas y periodísticas, relevan otras formas de hacer (pos)memoria, frente a un olvido y una narrativa oficial que tienden a despolitizar, privatizar y deshilvanar un entramado histórico, político y cultural que podríamos llamar con propiedad una memoria sexo disidente chilena.

En este bullo cautivante (por tanto, siempre insuficiente) aparece el montaje *Beso marica en jauría de perros* (2024) de la compañía La bóveda celeste, que fue presentada recientemente en Santiago en una breve temporada en la sala Agustín Siré (enero de 2025). Su principal rasgo, tal vez, sea mostrar una memoria en crisis, cuya inasibilidad no es tan solo temática, sino que es escenificada mediante diversas indagaciones expresivas que resultan en una obra compuesta por segmentos de distinta factura estética.

La intriga amorosa entre el prostituto y el policía en plena dictadura, que es declarada por la compañía como reseña de la obra, inscribe argumentalmente a la obra en una corriente de (pos)memoria marica. Esto se debe a que se enmarca la ficción amorosa en una masacre histórica, aquella relatada por La Doctora¹, una sobreviviente, en la pionera *Bandera hueca* (2009) de Víctor Hugo Robles:

Esto ocurrió en el barrio San Gregorio, donde vivían mis amigas. En un habitual operativo militar y al percatarse los milicos que mis amigas eran maricas, las sacaron a unas canchas abandonadas, les ordenaron correr en la oscuridad y les echaron unos perros hambrientos para matarlas. A la Lety la mataron los perros a puros mordiscos y a la Chela la remataron con una bala en la cabeza. (Robles, 2009, p. 18)

Robles reivindica la memoria de esta masacre, ya que como muchos otros crímenes contra maricas y travestis, no van a “quedarse registrados en la memoria de los abundantes archivos de la violencia de Pinochet” (2009, p. 18). Este corresponde a un fundamento ético de la posmemoria marica que en muchas ocasiones se resuelve mediante la referencialidad, sin embargo, en este montaje se optará por un énfasis ficcional y de experimentación formal. La historia es elaborada originalmente mediante una puesta en abismo que entrelaza las tres acciones: la de Pedro de Valdivia y un cura, la de Lucía Hiriart y su empleada, la del policía y el prostituto.

El punto en común de aquellos tres momentos es el control sobre el cuerpo, lo que le permite a la obra mostrar continuidades en las figuras que adoptará históricamente un poder para reprimir o aniquilar a los desviados. La preponderancia que adquirirá lo formal, mediante tres segmentos estéticamente disímiles, implica un giro con respecto al énfasis referencial-conmemorativo de la (pos) memoria marica reciente, pues elude escenificar explícitamente su enunciación ficcional anclada en un documento, suceso o cuerpo histórico. Este será, por el contrario, el énfasis de la paradigmática Trilogía de *Memorias Invertidas* de Teatro Sur: la referencialidad corresponde allí a la principal entrada de lectura, una bisagra en sus tres montajes: el cuerpo seropositivo del actor (en *Edmundo*), el cuerpo sobreviviente de Marcela Di Monty (en *Yeguas sueltas*) y el material de archivo (presente en las dos anteriores, pero que será prominente junto a la lectura histórica en *Pecado Nefando*).

Si bien el montaje contempla tres segmentos, los cuales son intercalados con interludios audiovisuales, la historia del policía y el prostituto terminará acaparando la obra. Ellos se encuentran en un local nocturno y la seducción llevará a que el policía paulatinamente asuma sus deseos y sentimientos. Ambos son sujetos solitarios, sufrientes por amor. El policía inicia recatado, uniformado, inexpresivo como la jauría que será elocuentemente representada posteriormente por el tierno y enigmático policía-perro. El prostituto, en cambio, será desenfadado y extremadamente locuaz. Resulta valioso el desenlace que vuelve cómplices e identifica mediante el travestismo y la desnudez a los dos protagonistas, pues además de inscribir la historia de amor en la persecución a un colectivo, diluye los clichés propios de la intriga amorosa al desjerarquizar la relación

1. Su testimonio es el siguiente:

"Recuerdo que el día del Golpe Militar fui a avisarles a unas maricas que vivían en la calle Maturana para que se fueran de donde estaban y botaran las pelucas, porque en esa zona los milicos estaban haciendo operativos. En eso estaba, cuando en la Plaza Brasil comienzan a aparecer camiones de milicos que acordonaron la plaza por los cuatro costados. Nos cagamos de susto, en ese momento todo podía pasar. Nos individualizaron, nos formaron en grupos. Para más remate, recuerdo que yo andaba maricona total, súper evidente, con zapatos de plataforma, que en ese tiempo estaban de moda, pantalones anchos ajustados tipo pata de elefante, anillos y cejas depiladas. Nos llevaron detenidos y ahí sufrí el miedo más espantoso de mi vida" (Robles, 2009, p. 17).

entre los amantes, quienes devienen mera carne. En la semiótica de la escena estos cuerpos desnudos y humillados son expuestos a la mirada en tanto cuerpos destruidos en potencia. Tal es la fundamental ambivalencia artística de la desnudez, que de acuerdo con Didi-Huberman en *Venus rajada* (2005) oscila entre el deseo y el temor: una escena como la descrita obliga a hacernos cargo de la “inquietud mortal que conlleva toda desnudez de la carne” (2005, p. 78), es decir, la cualidad de amenazado que encarna todo cuerpo desnudo. El ojo que la apunta es carníero y se clava en una carne si esta no tiene nada que la cubra.



Imagen 1. Mirco Aranda y Gonzalo Nilson en *Beso marica en jauría de perros*. Sala Agustín Sire, Santiago. Fotografía de Andrés Acevedo.



Imagen 2. Mirco Aranda en *Beso marica en jauría de perros*. Sala Agustín Sire, Santiago. Fotografía de Andrés Acevedo.

La mirada (del espectador, del verdugo) es hendidura. Hay un poder en la mirada del espectador, que tiene, no obstante, un potencial crítico cuando este deviene en testigo, cuando del espectáculo se pasa a la constatación de un mal padecido por el otro, que se vuelve entonces un dolor compartido. Como dice Fernando Butazzoni en *Los ensayos del Orobon* (1997), la trivialización del horror en el mundo contemporáneo conduce a que “los que miran pasan a ser parte de un enorme cuerpo social que observa desde sus individualidades respectivas” (p. 136), y el espectador se reduce entonces, dice el autor, a consumidor. Entonces, “[d]evolverle al testigo su carácter de sujeto [...] parece ser el único camino razonable para asumir el horror como tal” (p. 139), “[n]o debería haber horror sin sujeto, ya sea como protagonista, ya como testigo del acontecer” (p. 140).

Tal es la forma en que se ve cominada la mirada del público en una obra como esta. ¿Qué significa aquí mirar y cómo eludir la complicidad que implica una forma pasiva, consumista, del ejercicio de la mirada? De la figuración espectacular que sugiere la presencia escénica del prostituto cantante, histriónico, pasamos luego a la escena de la intimidad (y el espectador es un *voyeur*) y finalmente a la del horror, en un vértigo que nos conmina a mirar de otra forma. Atestiguamos, padecemos y, en un sentido plenamente trágico, compadecemos. La mirada puede así reconducirse a una toma de posición con respecto a lo que se mira, a una articulación crítica que re-subjetivice los alcances de eso que nos horroriza (y que entonces el horror, en lugar de petrificarnos o proporcionarnos un goce sádico, nos movilice). Ese proceso crítico conduce a, como dice Sayak Valencia en *Capitalismo Gore* (2010):

caer en la cuenta de que yo soy los Otros [sic], sin ningún tipo de atisbo humanista, *buenrollismo* o de diletantismo solidario. Es decir, ese muerto [que es potencialmente el otro] me reafirma de que estoy atravesada de forma irrevocable por el género, la raza, la clase y la distribución geopolítica de la vulnerabilidad. (p. 203)

A diferencia de la historia del prostituto y el policía que cierra el montaje, los otros dos segmentos tendrán un tono de ficción histórica, en los que se enfatiza el carácter sanguinario y autoritario de dos coyunturas fundacionales: la conquista y la dictadura. En las historias de Pedro de Valdivia y Lucía Hiriart predomina la sátira de la figura del tirano, que muestra la centralidad que ha tenido la

persecución de la desnudez, de los genitales colgantes y expuestos y de los usos ‘indebidos’ del ano en el imaginario político de estos sujetos que representan paradigmas autoritarios. Cada segmento arrinconará a su tirano, mediante un fantasma que recorre Chile (sí, la sodomía). Así ocurre en el diálogo de Pedro de Valdivia con el cura, en el que mediante una austera escenografía pulcramente roja (tres telones que abrazan la escena, vestuarios y pintura de rostros incluidos) e intertítulos, los personajes logran mostrar los deseos contradictorios que pueden encarnar los cuerpos que dirigen con esmero una empresa represora. Esta primera historia evoca, sin duda, a la estética del cine de Derek Jarman, en el que basta un color y la expresividad de los cuerpos para situarnos en la coyuntura histórica: unos cuerpos que tienden al ‘clown’, que desertan de la voz y optan por la mueca, que bailan cómplicemente y se tornan cinematográficos al darle cuerpo y acción a los textos proyectados.

El montaje nos mostrará cómo los tres segmentos son en el fondo la modulación de la misma historia. La intriga amorosa, micropolítica y desarrollada con un conmovedor guion, se deriva de los imaginarios acechantes de la jauría, aquellos de la conquista y del golpe de Estado. El director demuestra un manejo prolífico de lo formal, mediante estilos que potencian cada historia (a cada tema, su tono), cuyos vasos comunicantes son exabruptos que producen distanciamiento (como la cabeza de Pedro de Valdivia, como la progresiva deserción del rojo y las caídas de los telones, como la figura del policía-perro). En la segunda historia veremos a una paranoica Lucía Hiriart, quien le insiste a su empleada que suelte a los perros para acabar con los hombres desnudos que la persiguen en su casa (¿el país?). La atmósfera ominosa, sin duda, funciona mediante la caracterización e interpretación de la sirvienta, con una corporalidad y cadencia extraña, estúpida, como también a través del lienzo del perro que enigmáticamente tomará centralidad.

En esta línea, uno de los elementos centrales de la obra, como anuncia ya el propio título, es la figura del perro. Este animal es abordado como figura ominosa por excelencia. Los atributos culturales del perro —fidelidad, cariño hogareño, seguridad— existen tensionados en un equilibrio precario. La lamida bondadosa vive en el filo de una mordedura hambrienta (véase el cuento “Pez”, en el libro *Absurdos* del argentino Antonio di Benedetto, en el

que se explora esta ambivalencia). El perro encarna a esos Otros destructivos y carníceros comandados por un poder oscuro y anónimo. Es la violencia que obedece (remite) a un amo, que expresa el poder de una voz que no conocemos salvo por sus consecuencias: los cuerpos despedazados, la sangre. La obra expone entonces ante la mirada unos cuerpos que son objeto de maltrato, para evidenciar cómo los jirones de memoria se traducen en jirones de carne: la(s) historia(s) se escribe(n) en los cuerpos como heridas, golpes, grietas, y esto, aunque pueda ser ya un lugar común, resulta elocuente y significativo. Estas presas, los cuerpos disidentes que serán dados a los perros y despedazados por el poder, expresarán en la obra el deshilacharse mismo de la memoria, y se buscará en sus alardos la posibilidad del testimonio.

Una macbethiana Lucía Hiriart conjura a gritos a este poder desconocido desde su palacio en el segundo cuadro. La imagen de la emasculación surca la teatralidad del texto y de la puesta en escena: por un lado, esos hombres inquietantes de genitales expuestos con los que alucina Lucía, y, por otro, los perros que no han comido en días, articulan esa tensión espantosa que replantea al perro ya no como animal doméstico sino como máquina necropolítica y castradora. En ese sentido se vuelve inquietante el lienzo con la representación de un perro negro en la nieve, que tensa la escena durante el cuadro protagonizado por Lucia Hiriart. Es un cuerpo de perro incognoscible, fibroso, fuerte. Recortado contra este imaginario del poder, la escena final, con los dos cuerpos vejados, arrinconados y cubriendo sus genitales con las manos es la imagen misma de la vulnerabilidad. El cuerpo blando, desprotegido absolutamente ante quienes tienen el poder de matar. Frente a la voracidad del poder, somos una carne blanda.

La compañía muestra una variación valiosa y consciente en lo que ha sido la (pos)memoria marica de los últimos años. Afortunadamente, el texto proyectado al inicio de la obra (que, por su tono, pareciera un texto curatorial) no es retomado mediante intertítulos en un registro similar, pues la precisión léxica y disciplinar, en su inevitable didactismo, acotaría conceptualmente las interpretaciones posibles

de la propuesta escénica en su amplitud. En otras palabras, sin caer en un plano discursivo monológico, la obra elabora estéticamente una violencia que toma lugar en el cuerpo, materialmente, en sus miembros, genitales, piezas. La bóveda celeste no se deja seducir por los lugares comunes ni por un tono aleccionador para exponer una historia de violencia a partir de nuevas palabras e imágenes, elaborando un montaje original que nos recuerda que un imperativo político como el reivindicar la memoria sexo-disidente puede mostrar variaciones estéticas significativas respecto a las tendencias predominantes. Mediante una escenografía austera, pero altamente sugerente, se efectúa una crítica a la historia de Chile y sus símbolos, que localiza en el poder un medio para escenificar la violencia sexual. Esto no implica que se deserte de un imaginario cultural marica más amplio, el cual mediante citas o guiños otorga un espesor cultural excepcional al montaje mediante las ya citadas resonancias con Jarman, o el atuendo extravagante y angelical del prostituto con tintes de *Pink Narcisus*.

La historia de horror propone una pregunta importante que se abre paso detrás de numerosos clamores y alusiones que apuntan a una entidad extraescénica: ¿ha visto usted el rostro del mal? Respuesta: Ni en pelea de perros. ¿Quién comanda, quién es el agente del horror? ¿Es Valdivia, es Hiriart, es Pinochet? ¿Dónde encontramos el rostro del mal? Respuesta: Aquí no hay un rostro, lo que hay son bocas. O, más precisamente, hocicos, hocicos humeantes que acechan, que guardan un orden, que aguardan una orden.



Imagen 3. Mirco Aranda en *Beso marica en jauría de perros*. Sala Agustín Sire, Santiago. Fotografía de Andrés Acevedo.

REFERENCIAS

Butazzoni, F. (1997). *Ensayos del Orobon. Monstruos y prodigios en la sociedad contemporánea*. Ariel.

Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada. Desnudez, sueño,残酷*. Trad. Juana Salabert. Losada.

Robles, V. H. (2009). *Bandera Hueca* (1^a ed.). Cuarto Propio.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

Recepción: 17/06/2025

Aceptación: 04/07/2025

Cómo citar este texto:

Mandiola, T. & González, R. (2025). Frente a la voracidad del poder somos una carne blanda: Beso marica en jauría de perros de la compaňía La bóveda celeste. *Teatro*, (13), 237-244.