

:: CRÍTICA

# La invención de la guerra en *Bola de Sebo* (2013) de Astrid Quintana: dramaturgia del enfrentamiento

Marcia Martínez Carvajal

Universidad de Valparaíso

marcia.martinezcc@gmail.com

Paula: ¿La guerra no es como me la imagino?

Jorge: No. Es como un juego.

Paula: ¿Juegan?

Jorge: Sí.

Paula: ¿A la ruleta rusa?

Jorge: No. Nos disfrazamos.

Paula: ¿De qué?

Jorge: De profetas.

(*Diciembre*. Guillermo Calderón)

La puesta en discurso y en escena de una guerra respalda su invención desde la teatralidad política (Villegas 2000), en donde los signos para la comunicación configuran la retórica del poder ante la emergencia de un conflicto social, interno o externo a un país. De esta manera se crea un espacio-otro, construido de falacias o amenazas, usando el principio del miedo como estrategia de composición de esta dramaturgia del enfrentamiento. En la obra *Bola de Sebo* (2013)<sup>1</sup>, de Astrid Quintana Fuentealba, asistimos a las consecuencias de la invención de la guerra, en una puesta en escena de los vínculos humanos y su desastrosa relación con la naturaleza y la catástrofe, a partir de tres personajes que actúan bajo la dramaturgia del enfrentamiento de un contexto distópico. Es posible leer esta obra junto a *Diciembre*, de Guillermo Calderón (2012), en donde la guerra de un país invade y divide la familia y la fiesta. Allí, la dicotomía de la vida y la muerte se presenta en el embarazo de las hermanas y la experiencia de la guerra del hermano, y todo termina siendo un disfraz, un teatro dentro del teatro. En el caso de *Bola de Sebo*, la comunidad de un ejército, supuestamente unida ante el enemigo imaginario, articula sus relaciones en torno a la desconfianza, y avanza hacia el cuestionamiento de la guerra y sus

---

1 *Bola de sebo* (2013), Teatro Provincia. Dramaturgia y dirección: Astrid Quintana Fuentealba. Elenco: Sebastián Jaraquemada, Miguel Camus, Juan Esteban Meza, Víctor Zúñiga. La obra se estrenó en abril de 2013 en la Sala Negra de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. También se presentó en el marco del V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual en mayo de 2013, y fue seleccionada en el Festival Internacional Teatro Santiago a Mil en 2014, presentándose en el Centro Gabriela Mistral (GAM) en Santiago y en el Parque Cultural de Valparaíso.

motivos desde el abandono absoluto. Pareciera como si ambas obras tuvieran de trasfondo esa retórica perversa de la dramaturgia del enfrentamiento, en torno a cuestiones privadas y familiares como metáfora de la sociedad; o alrededor de cuestiones públicas e institucionales en crisis, como metáfora de la desaparición de aquella familia que se espera sea la patria.

En su obra, Astrid Quintana nos instala en el desierto del norte de Chile a observar los vestigios de la guerra por el agua. Dos miembros del ejército chileno, solo identificados como Negro y Pelao, se encuentran a la espera, vigilantes, aislados en un conflicto sin tiempo, en obediente servicio y defensa del país, quienes buscan la protección en Santa Patria, patrona del agua. En estos dos soldados en medio del desierto atestiguamos la puesta en escena de la guerra, como despliegue de relatos y estrategias de movimiento. El tema de la guerra no le ha sido ajeno al teatro en Chile, como lo han estudiado, por ejemplo, Carlos Donoso y María Gabriela Huidobro (2013) en referencia a la Guerra del Pacífico<sup>2</sup>. Ellos señalan:

El inicio de una guerra transforma y trastoca la dinámica de toda nación beligerante. En ambientes movidos por una pasión nacionalista (o chauvinista, según sea el caso) que nace de la retórica y la configuración de supuestos en torno a la visión del otro, las apreciaciones y autopercepciones exacerbadas derivan, sin excepción, en acciones que se ajustan a la construcción histórica de la nación y a la configuración de sus imaginarios (78).

La integración consciente o involuntaria de las personas en la idea de la guerra se manifiesta en su cohesión en el espacio público y la conciencia de la época, señalan Donoso y Huidobro, a lo que agregan que, a fines del siglo XIX, el teatro era una práctica que da “tribuna y legitimidad a la exaltación patriótica” (79), sostenido en discursos clasistas y racistas finiseculares que podemos observar hasta hoy. En la obra de Quintana, los enemigos siguen siendo peruanos y bolivianos, como si la Guerra del Pacífico se repitiera, como si no hubiera acabado, pero desde un lugar opuesto al patriotismo. Ante esto me pregunto qué acciones realiza el teatro con la representación de la guerra hoy, y qué papel juega cuando una guerra es una amenaza<sup>3</sup>, una invención a partir de referentes, cuerpos, atmósferas y espectadores<sup>4</sup>. Esta obra hace presente en el acontecimiento teatral este hecho para su exégesis, y una de las primeras respuestas tiene que ver con el problema de la representación de la violencia. Esta se manifiesta en diversos niveles como motor de referencialidad de la puesta en escena, pero también como una forma de poner en cuestión la condición de los sujetos y del mismo teatro.

Con respecto a la violencia, Lucy Nevitt (2013) nos propone reflexionar sobre el problema de ponerla en escena y obligar al espectador a ser testigo de esta. Una situación representada puede tener un efecto real, como puede también ser parte de los medios de comunicación que nos bombardean con imágenes violentas, pero que no reflexionan sobre ellas. Por eso la

2 La Guerra del Pacífico o Guerra del Salitre (1879-1884) enfrentó a Chile contra la alianza de Perú y Bolivia. Este hecho modificó las fronteras de los tres países, y tuvo un gran impacto económico, político y social.

3 Slavoj Žižek (2009) afirma que hay más realidad en la amenaza de la violencia que en la realidad, a lo que agrega que “pertenecer a una sociedad conlleva un aspecto paradójico en el que a cada uno de nosotros se nos ordena que abracemos y hagamos nuestro lo que se nos impone” (192).

4 Recuerdo la invención de una guerra con los países vecinos, ante la amenaza de sublevación del pueblo, que realiza Camaleón II en *La República de Jauja* (1888) de Juan Rafael Allende, muy similar a la dramaturgia del conflicto por canales e islas en el sur de Chile, puesta en escena por la dictadura cívico-militar en 1978.

investigadora señala que el teatro debe ayudar a negar la violencia como estatus normal o humano, es decir, que cuando ponemos en escena actos violentos tenemos la responsabilidad de buscar formas de desafiar o socavar su prevalencia en el mundo o su generalización que la transforma en una norma (Nevitt 74). Esto se puede apreciar hacia el final de *Bola de Sebo*, donde en medio de un juego se asesina al Forastero, y, aturcidos por sus actitudes faltas de humanidad, Negro y Pelao terminan matándose entre ellos, como disolución a través del absurdo de aquella normalidad.

La representación de la guerra aparece en escena como un sinsentido, que se realiza en el intersticio de las acciones de recuerdo (de la pobreza de los personajes, de la historia nacional relatada) y las de deseo (el sueño de otro desierto como espejismo constante). La desconfianza es la base de los vínculos entre los sujetos representados; mantenerlos en una situación precaria —que desata lógicas de sociabilidad basadas en la supervivencia, la sospecha y la amenaza de la violencia— es la base de lo que Zizek (2009) llama la política del miedo: la manipulación de una multitud paranoide en una comunión de personas atemorizadas.

La acción se sitúa en un búnker en la mitad del desierto, fundiendo dos espacios que podría relacionar con los de Samuel Beckett (2010): el espacio cerrado con demasiadas fronteras (como en *Final de partida*), y el espacio abierto sin límites (como en *Esperando a Godot*). Así también, la situación de los personajes dialoga con el querer abandonarse, pero no poder hacerlo, y con la espera, respectivamente. Los elementos de la escena construyen ese adentro del búnker que, aunque ominoso, pretende ser un lugar de arraigo. Una pecera, un esténcil de Blancanieves, la bandera chilena, un computador que luego se torna inútil, un portarretratos con una foto que no alcanzamos a distinguir y el primer plano de las armas están al servicio de la invención de la Guerra del Agua, en donde los peces en medio del desierto parecieran tener más dignidad que los soldados y los habitantes de ese territorio. En una de las paredes del búnker vemos la consigna “Agua ya eres Patria”, que termina de configurar la escena bélica: una patria que escurre, se seca, desaparece, nos mata.

La Guerra del Agua, iniciada supuestamente por los dueños del mar, es la invención de la dramaturgia del enfrentamiento que va de la mano con otras guerras imaginarias que se nombran en la obra. Entre ellas están la de Antuco, que reescribe en clave heroica la catástrofe del Ejército chileno en donde 45 soldados murieron por negligencia de sus superiores<sup>5</sup>; y una guerra en que el centro del país es atacado desde el norte por peruanos y bolivianos y desde el sur por el pueblo Mapuche. Se nombra también la Guerra de Diciembre, que puede leerse en intertexto con la obra de Calderón, insistiendo siempre en la guerra de los cuerpos torpes, que tienen el peso de la familia y los antepasados muertos en esta tierra.

La puesta en escena de la guerra de *Bola de Sebo*, en el montaje de la obra en 2013, se realiza a partir de la soledad de los cuerpos, el encierro, la pelea contra un enemigo invisible y el abandono de los sujetos menos relevantes del supuesto conflicto. Pelao, Negro y Forastero se unen brevemente en una forma de pertenencia: la estrofa siniestra de los valientes soldados

5 Se conoce como tragedia de Antuco a la muerte de 45 conscriptos que hacían en servicio militar en el Ejército chileno, quienes realizaron una marcha en medio de una nevasca en los alrededores del volcán Antuco, en el sur de Chile. Si bien los soldados no contaban con los implementos o la vestimenta necesaria para soportar las bajas temperaturas, el mayor y el comandante del batallón insistieron en realizar la marcha, lo que culminó con los soldados muertos de hipotermia en medio del viento blanco.

del himno nacional de Chile, aquella que obligó a cantar el dictador Augusto Pinochet, aquella ante la cual todavía nos estremecemos quienes la cantamos todos los lunes durante nuestra infancia en dictadura<sup>6</sup>, y que sigue significando un orgullo para una fracción de nuestra sociedad. El juego de la pelota que quiebra la obra se presenta como un lugar inocente que les devuelve humanidad, mas no se escapa de la estrategia de muerte de la guerra y provoca la violencia y el asesinato. Las reglas de la guerra y las del juego de la pelota entorpecen a estos hombres sin más experiencia que la de recibir y cumplir órdenes<sup>7</sup>, que aprendieron lo que saben de batallas por lo que les dijeron, y que sueñan con la guerra real que ellos no protagonizan.

La crisis del drama moderno (Szondi 2011) que comenzó a fines del siglo XIX y se desarrolló en las sociedades occidentales en medio de guerras mundiales y principios posmodernos, esquiva las rupturas de los grandes relatos en comportamientos que todavía permanecen en dinámicas arcaicas como el ejército, la guerra y sus motivos. La representación de la guerra como una visión de mundo que suplanta la realidad con su imagen (Debord 2005) hace imposible la decisión, el ejercicio de la libertad, los vínculos con los otros y la soberanía de la voluntad en los sujetos de *Bola de Sebo*. Solo les queda actuar acorde a la dramaturgia del enfrentamiento.

En una sociedad como la chilena, donde las fuerzas militares no cuentan con prestigio ni respeto de la mayoría de la población luego de diecisiete años de dictadura cívico militar, y donde la explotación irracional de los recursos naturales fue presentada —por la dictadura y gobierno tras gobierno en el retorno de la democracia— como la forma de acceder a un progreso económico supuestamente necesario, a costa de nuestro entorno y nuestra vida, esta obra nos invita a mirar desde otra perspectiva, a observar nuestra relación con las materialidades fundamentales como el agua, que son nuestras y no de los dueños del país, también imaginarios, para quienes ya no debemos obediencia a las didascalias de su dramaturgia del enfrentamiento.

En esta obra, Quintana dibuja un enemigo imaginario, llenando su invisibilidad de sentidos difusos y odio ensayado en una guerra sin tiempo. Desde el anonimato, sus protagonistas comienzan la obra dialogando en la estructura de un chiste, de un mal chiste, de esos clasistas y racistas que eran comunes en nuestra sociedad. Aquel chiste se convierte en historia de terror para el Forastero, y la obra se cierra con un chiste sin remate, una alusión a los otros para la propia muerte a manos de ese enemigo poderoso, de una invención, de sí mismos.

---

6 Me refiero a la experiencia personal de estudiar la educación básica en el Chile dictatorial, donde cada lunes, en un acto que reunía a toda la comunidad educativa, se izaba la bandera chilena mientras cantábamos el himno nacional, incluida la estrofa mencionada en la obra y que representa simbólicamente la dictadura cívico militar hasta hoy.

7 Un aspecto que discutir es la ausencia de lo femenino en la obra, excepto por Santa Patria, construida a partir de una relectura de la Difunta Correa y encargada de la protección y ejemplo para quienes luchan por el país. No podemos pedir que sea esta la obra que se haga cargo del rol de la mujer o las diversidades en una sociedad en guerra, sino observar que toda perspectiva feminista sigue viéndose excluida por organizaciones como el gobierno y la milicia, quienes expulsan la mujer y lo femenino, o la relegan al lugar de la virtud, la maternidad y la protección divina.

### Obras citadas

- Beckett, Samuel. *Teatro reunido*. Buenos Aires: Tusquets editores, 2010. Impreso.
- Calderón, Guillermo. *Teatro I. Neva, Diciembre, Clase*. Santiago: LOM ediciones, 2012. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pretextos, 2005. Impreso.
- Donoso, Carlos. Huidobro, María Gabriela. "La patria en escena: El teatro chileno de la Guerra del Pacífico". *Historia* 48.I (2015): 77-97. Impreso.
- Nevitt, Lucy. *Theatre & violence*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013. Impreso.
- Quintana, Astrid. *Bola de Sebo. Apuntes de Teatro 143* (2018). 111-142. Impreso.
- Szondi, Peter. *La teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson, 2011. Impreso.
- Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine: Gestos, 2000. Impreso.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2007. Impreso.