

Emociones de guerra, pero en el teatro: un caso de expectación teatral

Emotions of war, but in the theatre: A case of theatrical expectation

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

abraham@ffyl.uncu.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6542-3157

Recibido: 23/05/2024. Aceptado: 30/06/2024.

Resumen

Algunos pensadores sostienen que las “nuevas guerras” no encajan del todo con la idea típica de guerra en la época moderna: un enfrentamiento declarado entre Estados. El discurso crítico incluso desconfía de la palabra “guerra”. En ocasiones busca otros nombres, como “persecución” o “masacre”, y lo mismo ocurre con viejas guerras parecidas a las nuevas. La obra estudiada en este trabajo es precisamente una revisión crítica del pasado, una farsa de materiales históricos que desmantela el relato oficial sobre la llamada “Conquista del Desierto” (1878-1885), incursión del ejército argentino sobre territorios habitados por poblaciones autóctonas: *Los establos de Su Majestad*, reestrenada en 2023 por Víctor Arrojo en Mendoza, Argentina. Además de la obra, el artículo analiza la recepción de un grupo de espectadores/as, con enfoque cognitivo y método empírico. Para ello, se recolectó previamente una muestra a través de una combinación de técnicas: grupos de discusión y un cuestionario. El análisis cualitativo se centra en las reacciones emotivas y en la elaboración cognitiva de emociones. Comparando la revisión crítica que propone la obra con la respuesta de un grupo de espectadores/as, se plantearán preguntas e hipótesis sobre la efectividad de este tipo de discurso crítico.

Palabras clave: expectación teatral, poética cognitiva empírica, emociones, emociones de guerra, empatía y distancia

Abstract

According to some thinkers, “new wars” do not fit well with the typical idea of warfare in the modern era: a declared confrontation between states. Critical discourse is even suspicious of the word “war”. Sometimes it looks for other names, such as “persecution” or “massacre”, and the same goes for old wars similar to the new ones. The play studied in this paper is precisely a critical review of the past, a farce of historical materials that dismantles the official account of the so-called “Conquest of the Desert” (1878-1885), an

incursion by the Argentine army into territories inhabited by indigenous populations: *Los establos de Su Majestad*, revived in 2023 by Víctor Arrojo in Mendoza, Argentina. In addition to the play, the article analyses the reception of a group of spectators, using a cognitive approach and an empirical method. To do so, a sample was previously collected through a combination of techniques: discussion groups and a questionnaire. The qualitative analysis focuses on emotional reactions and the cognitive elaboration of emotions. By comparing the critical review proposed by the play with the response of a group of spectators, questions and hypotheses about the effectiveness of this type of critical discourse will be raised.

Keywords: theatrical expectation, empirical cognitive poetics, emotions, emotions of war, empathy and distance

Introducción

En las últimas décadas, el concepto de guerra se ha vuelto difícil de utilizar sin matices o vacilaciones. Pensadores como Herfried Münkler (2005), Darío Azzellini (2009, Prólogo, pp. 1-8) y Rita Segato (2016, pp. 57-90) consideran que, en medio de una serie de cambios propios de la modernidad tardía y el capitalismo global, muchas guerras se alejan del enfrentamiento bélico entre Estados nación, que es la forma convencional de la guerra moderna. Hay conflictos armados asimétricos o informales que afectan a la población civil y surgen de nuevas asociaciones de la violencia organizada con los negocios de corporaciones paraestatales o privadas.

Ante este panorama, se ha impuesto la reformulación conceptual. Esta incluye no solo el análisis de las “nuevas guerras” en relación con lo que solemos entender por “guerra” a secas, sino también una actitud de sospecha sobre la palabra “guerra” en sí. Como sugiere Münkler (2005), en circunstancias en que se mezclan “la violencia bélica” y “la criminalidad organizada”, el concepto de guerra se vuelve controvertido (pp. 4-5). Podría estar usándose como disfraz legitimador y, en ese caso, hay quienes preferirían despejar las apariencias para poner a los hechos los nombres que merecen: ¿Guerra o persecución? ¿Guerra o masacre? (Cagni, 2009, pp. 178-179). Por varias razones, entre las que hay que incluir intenciones

humanitarias genuinas que provocan un lógico rechazo de todo valor que justifique la guerra, en Occidente suele resultar extraño y ajeno que los medios cuenten una guerra en clave épica¹. No se habla de héroes, enemigos o estrategia. Se procura evitar las guerras o limitar el daño vigilando a los responsables, socorriendo a las víctimas, denunciando violaciones de los derechos humanos. Lamentablemente, quienes procuran legitimar un enfrentamiento como “guerra justa” también consiguen abrirse un camino en ese sistema normativo: hacen un cálculo en el que los costos humanos justifican beneficios humanitarios. Según autores como Luttwak (1995) y Münkler (2005), estas dificultades y situaciones paradójicas son propias de nuestras sociedades de mentalidad y sensibilidad “posheroica”, cosa que afecta también nuestra percepción de hechos históricos, viejas guerras que se parecen a las nuevas y generan debates similares sobre su naturaleza y sobre la designación que merecen. En esas reformulaciones del pasado, el cuestionamiento de la guerra coincide con las políticas de memoria.

La obra de la que se ocupa este trabajo forma parte de esas revisiones críticas del pasado. Se titula *Los establos de Su Majestad*, fue reestrenada en Mendoza con dirección de Víctor Arrojo en 2023 y presenta la llamada “Conquista del Desierto” (1878-1885) como una mascarada: una coalición de grupos poderosos maquilla de cruzada patriótica una masacre de indígenas organizada para apropiarse de sus territorios. Se destinará un apartado a comentar el espectáculo. Pero, como anticipa el título, el

1. Aparte de las intenciones humanitarias, hay condiciones históricas que fueron minando durante la modernidad los valores heroicos y la verosimilitud épica. 1) Eso que von Clausewitz diagnostica como subordinación de la guerra y, por tanto, de los códigos guerreros, a la política, más tarde se verá con mayor claridad como subordinación a intereses meramente económicos, lo cual incita a percibir los relatos épicos como disfraz. 2) El desarrollo de las tecnologías bélicas produjo, como una de sus consecuencias, un aumento exponencial de la distancia física entre los combatientes, lo cual disminuye el riesgo de quien posee mejores medios tecnológicos, cosa que desacredita las presunciones de hazaña. 3) La continuidad imparable de ese mercado fue agigantando la capacidad destructiva del armamento hasta generar la amenaza de una guerra apocalíptica que, absurdamente, se enuncia como medio para asegurar la paz (Keegan, 2014, pp. 79-80). En esas circunstancias, todos y todas quedamos más o menos igualados como posibles víctimas. Entonces, no solo resulta inaplicable a cualquiera de los mortales un sistema de valores épicos, sino que empiezan a volverse cada vez más realistas los relatos de seres humanos desprovistos de agencia y, como complemento, las fantasías paranoicas de figuras excepcionales con absoluto dominio de su voluntad y enorme poder sobre todos los otros.

interés del trabajo no se restringe a la obra. Se hará también un análisis cualitativo de la recepción de un grupo de espectadoras y espectadores, utilizando una metodología empírica. La muestra es limitada en número (veinte espectadores) y no pretende ser representativa del público en general: son un grupo de estudiantes universitarios de la carrera de Letras que, gracias a un programa del Teatro Nacional Cervantes, fueron a ver de una obra en el Teatro Independencia de Mendoza, algunos por primera vez, y luego de la función realizaron un par de tareas que proporcionaron materiales para el análisis². Contrastar la propuesta crítica de la obra con las respuestas de esos espectadores permitirá formular hipótesis sobre la efectividad de este tipo de discurso crítico.

En definitiva, el objetivo del trabajo es pensar la obra en su intervención frente a un problema del presente teniendo en cuenta las respuestas de espectadores concretos. De ese objetivo, se desprenden una serie de preguntas orientadoras de la investigación. ¿Qué intenciones se infieren a partir de la obra? ¿Cómo se piensa el problema sobre el que se procura incidir? ¿Qué procedimientos constructivos se usan para eso? ¿Cómo responden los espectadores a la obra? ¿Qué construyen? ¿Cómo se enriquecen? ¿Qué orientación hacia el problema adoptan? ¿Qué parece favorecer la obra y cuáles parecen ser sus límites?

De los fenómenos observables en la muestra, me concentraré especialmente en las emociones y en su interacción con otras operaciones cognitivas, como la empatía, la evaluación de personajes y situaciones, la construcción de significado. La selección no es arbitraria: surge de tendencias recientes de la poética cognitiva empírica que investigan, en los procesos de lectores y espectadores, la elaboración cognitiva de las emociones y el desarrollo de la empatía como unas de las principales

² Este trabajo forma parte del proyecto *La lectura literaria en contextos educativos: emociones, imágenes mentales, socio-cognición*, dirigido por Luis Emilio Abraham, codirigido por Víctor Gustavo Zonana y subsidiado por la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo. Para la transcripción de la muestra conté con la ayuda de Sofía Forto, Pilar Pontis y Malena Quiroga. Un agradecimiento para ellas y para los/las estudiantes que hicieron con esmero las tareas asignadas y luego me dieron su consentimiento para usarlas anónimamente con fines de investigación, más allá de la función didáctica que desempeñaron durante el curso.

contribuciones psico-sociales de las artes de la ficción (Oatley, 1992 y 2011; Mar et al., 2011; Koopman y Hakemulder, 2015; Goldstein y Hayes, 2021). Responde además a la sospecha de que un enriquecimiento cognitivo de ese tipo sería fundamental en relación con el problema social del que estamos hablando.

En la bibliografía mencionada, pueden encontrarse varios diagnósticos que apuntan en ese sentido. Münkler (2005) dice que la planificación de las “nuevas guerras” se ha acomodado al régimen emocional de una cultura “posheroica”, cuenta con él (p. 148). Por su parte, Segato (2016) explica que las “nuevas guerras” se dirigen desde arriba mediante un mecanismo totalizador y a la vez individualizante que actúa de forma masiva sobre la sociedad (p. 66). Por un lado, en situaciones de mucha violencia, se produce un “formateo de las identidades” que obliga a los sujetos a alinearse en un bando y en contra de otro (pp. 70-72). Por otro lado, hay *mecanismos* de “desensibilización” y bloqueo de la empatía que aíslan a los individuos (pp. 79-80). Las múltiples y cambiantes identificaciones de las que capaz una persona tienden a fijarse en una o dos alternativas. La empatía se desvanece o se vuelve compulsiva, y entonces retroceden los vínculos verdaderos y crece un estilo de relacionamiento instrumental. El empobrecimiento de la vida emocional lleva a muchos individuos a apostar por cualquier efecto de *shock*, aunque no se sepa de dónde viene ni hacia dónde los lleva.

Ante los problemas de nuestro tiempo, es urgente ocuparse de las artes de la ficción concentrándose en una misión que han desempeñado en nuestra cultura desde que existen: maestras de la empatía, expertas en reunir inteligentemente emoción y cognición. El desarrollo se organiza en tres apartados. En el primero, se explican las herramientas de poética cognitiva que se utilizarán para el análisis. El segundo y el tercero se dedicarán respectivamente a examinar la obra y la muestra.

Emoción, pensamiento, acción

Nuestra concepción del mundo está llena de palabras y cosas que se disponen de a dos y tendemos a percibir como dicotomías: cuerpo y mente,

emoción y razón, acción y pensamiento... Esto no es ninguna noticia. La filosofía y otras disciplinas lo saben. Muchas parejas conceptuales de ese tipo provocan debates desde hace siglos. Cada nueva teoría intenta reformular algo que ve defectuoso en la anterior y, sin embargo, es difícil evitar un nuevo dualismo que desatienda una relación necesaria o impedir que uno de los miembros de la pareja eclipse al otro: *“es difícil para nuestra cultura concebir la diferencia sin establecer de inmediato una jerarquía”*, dice Drucaroff (2015) pensando este problema (p. 67; cursivas en el original).

Emoción y pensamiento son una pareja necesaria. El problema es que en el medio se metió la razón. Razón y emoción viven sometiéndose, vigilándose, compitiendo. Puesta al lado de la razón, la emoción se confunde con lo irracional y eso es una falacia. La irracionalidad resulta de un uso errático o engañoso de ciertas facultades. La emoción no es racional, pero cuando se entrelaza bien con el pensamiento (que tampoco es exactamente lo mismo que “razón”) contribuye a elaborar un conocimiento racional y necesario. El pensamiento que desoye una emoción importante o no alcanza a elaborarla bien suele generar irracionalidades. La dicotomía “emoción / razón” impide ver otras relaciones que sí son productivas para entender la función cognitiva de las emociones.

Sin pretensiones de superar ningún dualismo filosófico, voy a tomar como base el trabajo de Keith Oatley, que es especialmente rico. Al parecer, su objetivo inicial no era hacer poética cognitiva, sino psicología de las emociones humanas. Pero se dio cuenta de que el conocimiento más elaborado sobre la emoción como fenómeno cognitivo lo desarrollan las artes de la ficción desde hace siglos. No fue el único ni el primero (de hecho, él mismo remite a Aristóteles), pero eso le resultó fundamental. Como unos de los principales ayudantes para inducir los fenómenos que estudiaba fueron la narración, el teatro, la ficción, su teoría es a la vez una psicología de las emociones y una narratología afectiva. No se entiende bien cómo ni para qué interactúan la emoción y el pensamiento si no se incluye un tercero: la acción.

Las emociones pueden definirse de distintas maneras porque sus formas de manifestación son variables. Según Oatley (1992), una definición mínima y a la vez suficiente consiste en decir que las emociones son “estados mentales de disposición para la acción” desencadenados por una evaluación (consciente o no) de eventos que afectarían cuestiones importantes para el sujeto, y acompañados por un “tono fenomenológico” (un modo de sentir) que desempeña una función de señal e impulsa un determinado tipo de acción (pp. 19-20).

En otras palabras, en su manifestación menos consciente, una emoción es una *señal no semántica* que podemos experimentar como un modo de sentir ligado al impulso de actuar de cierta manera, o incluso como una acción compulsiva, pero en el que siempre intervienen procesos mentales, aunque nos pasen inadvertidos: la *causa desencadenante* del sentir es una evaluación de una situación generalmente imprevista (un incidente) como hecho relevante para nuestra vida; la *consecuencia* es una evaluación de la acción conveniente. Aunque el proceso pueda ser automático y no nos demos cuenta, las emociones implican *evaluaciones retrospectivas* y *evaluaciones anticipatorias* generalmente vinculadas con metas valoradas por nosotros y nos impulsan a revisar o persistir en un plan de acción. Cumplen un rol central en la organización, desorganización y reorganización de la acción humana (pp. 14-31).

Hay diferentes tipos de *modelos mentales* disponibles en nuestra memoria que nos permiten hacer inferencias y reconocimientos rápidos, porque de alguna manera contienen pensamiento previo esquematizado: por ejemplo, un esquema de incidente-acción que, ante un tono sensible propio del miedo, puede adquirir la forma peligro-protección. Los procesos emocionales establecen nexos entre pasado, presente y futuro. Son una forma de narración. Cuando el proceso es más duradero y la emoción demanda evaluaciones más meditadas porque no se logra identificar bien la causa o porque la meta reclama eslabonar un plan meticuloso anticipándonos a posibles fallas, nos resulta más evidente.

De esos estilos de elaboración cognitiva especialmente orientados a entender las emociones, surgen formas más complejas que implican una

asociación de las *señales emocionales*, cuya base es biológica, con *mensajes semánticos* intensamente irrigados por la dimensión cultural. Ellos nos ayudan a asignar significado a fenómenos que de otro modo nos resultarían incomprensibles: contribuyen a identificar la causa o el objeto correspondiente a determinada emoción y dan lugar a una serie de conceptos emocionales sin los cuales no podríamos siquiera distinguir las “emociones sociales”, también llamadas “sentimientos morales” (pp. 62-63 y 77-83). A diferencia de las “emociones básicas”, como el miedo, el disgusto, la tristeza, la felicidad y el enojo, que pueden experimentarse en carácter de señal sin significado (desconociendo la causa), las “emociones sociales” necesariamente se manifiestan como señal ligada a un mensaje semántico. Suponen un reconocimiento del carácter social de las causas desencadenantes y en ese proceso interviene intensamente un modelo mental sobre el “yo”. Oatley lo denomina “*modelo de self*” y lo describe como una estructura cognitiva compleja que surge de una conciencia de la relación con los otros. Incluye, por ejemplo, nuestras representaciones sobre los planes y metas que consideramos definitorios de nosotros mismos e influyentes en nuestra imagen social; además de un modelo de nuestro yo en sus experiencias con otros y esquemas estratégicos de relación especialmente útiles para la elaboración de planes compartidos o planes personales que exigen algún tipo de interacción social (pp. 195-202).

La elaboración cognitiva de las emociones suele volverse especialmente difícil por las condiciones contextuales en las que ocurre. Nuestro conocimiento del exterior y de nosotros mismos tiene límites. Como estamos movilizados a la vez por diversos planes (no siempre conscientes), pueden surgir estados emocionales mixtos que compliquen la cognición. Buscamos nuestras metas en el mismo mundo donde lo hacen los otros y eso puede producir diversas interacciones, como la coordinación, la confrontación, la manipulación, o reacciones involuntarias difíciles de reconocer y controlar (pp. 25-43). Estas dificultades para realizar buenos enlaces evaluativos entre una situación, una emoción, un plan de acción y una meta valorada, pueden producir distintos tipos de “disyunciones” capaces de afectar, en mayor o menor grado, la vida de una persona, un

vínculo entre sujetos o el bienestar de toda una comunidad. Por esa razón, nuestra cultura ha desarrollado prácticas que, en situaciones de ensayo, contribuyen a profundizar habilidades y ampliar estrategias necesarias para enfrentar esa clase de problemas: de alguna manera eso es la ficción, aunque no sea solamente eso.

Las ficciones se apoyan en destrezas cognitivas que usamos en la vida corriente, pero hacen un uso especializado. Una de ellas es, por supuesto, la *narración*. Al igual que muchas historias reales, las ficciones se centran en las personas, sus intenciones, las emociones que experimentan en relación con sus proyectos y con los demás. En ambos casos, nos conectamos con las emociones y las acciones de otros, pero la ficción incorpora otros procedimientos que nos permiten, en relación con la historia de otras personas, centrarnos en nuestras propias emociones y experimentarlas de un modo distinto al de vida cotidiana (Oatley, 2011, p. 115). Para eso, se sirve de la *simulación*, capacidad que se manifiesta plenamente en los niños cuando logran sostener por un tiempo prolongado las reglas de un juego de roles, es decir, una vez que “pueden crear mundos ficticios completamente auto-consistentes, saben que son diferentes del mundo ordinario y mantienen fácilmente los límites entre esos mundos” (p. 25).

Un mundo ficticio está rodeado por una especie de “membrana” que lo mantiene suficientemente separado y protegido del mundo real como para que, distanciándonos por un tiempo de nosotros mismos y de nuestra forma habitual de relacionarnos con los otros, presenciemos o vivencemos imaginariamente experiencias liberadas de algunos límites cotidianos. Pero, a la vez, esa membrana es lo bastante permeable para que la ficción y la realidad puedan compararse, y para que nuestras propias emociones y esquemas personales se introduzcan en el mundo transformador de la ficción de manera que el juego nos aporte una comprensión renovada (pp. 16 y 39). Oatley señala que esta manera de concebir el funcionamiento de las artes de la ficción tiene raíces aristotélicas. Siguiendo a Martha Nussbaum (2001), considera que el término *catarsis* significa “clarificación” y que ese famoso pasaje de la *Poética* debería traducirse como lo hace ella: “The function of tragedy is to accomplish, through pity and fear, a

clarification (or illumination) concerning experiences of the pitiable or fearful kind” (citado por Oatley, 1992, p. 127).

Las emociones que experimenta un lector o un espectador ante la ficción no están desencadenadas por incidentes de su propia vida y, sin embargo, son sus propias emociones, emanadas de una relación con sujetos imaginados y de un diálogo mental con otras personas implicadas en el juego, aquellas que lo elaboraron: una autora, un director, actores, actrices... Teniendo en cuenta el modo en que se generan diferentes procesos cognitivos y emocionales, la poética cognitiva ha propuesto una serie de clasificaciones y descripciones. Punteo algunas categorías útiles.

Kneepkens y Zwaan (1994) hicieron una distinción funcional entre *emociones F* (disparadas por la ficción) y *emociones A* (experimentadas en relación con el artefacto estético y sus creadores). Son más o menos equivalentes a lo que otros llaman *emociones narrativas* y *emociones estéticas* (Miall y Kuiken, 2001). Ambos tipos de emociones pueden interactuar de diferentes maneras: mezclándose, colaborando entre sí o inhibiéndose recíprocamente cuando una de esas clases de emociones se vuelve muy dominante. El planteo parece apropiado para pensar también el llamado “desdoblamiento” actor-personaje y la actitud adoptada por el espectador ante determinados procedimientos estéticos, como las *técnicas de actuación*. La actuación también se apoya en fenómenos cotidianos (las *expresiones emotivas*) que de por sí son bastante complejos, porque las emociones no siempre se expresan hacia el exterior en la vida social, de la misma manera que las expresiones reconocibles como emotivas no implican necesariamente emociones genuinas.

La interrelación de emociones narrativas y emociones estéticas incide en fenómenos usualmente tratados bajo la categoría de *distancia*. Oatley (2011) sostiene que el enriquecimiento de nuestro modelo de self es más profundo cuando establecemos con las ficciones una distancia justa o una variación de distancias (p. 126). Esa condición se ve favorecida por la combinación de distintas clases de procesos emocionales y cognitivos que podemos experimentar en una lectura o interactuando con distintas obras.

1) *Emociones de identificación*: son emociones narrativas que se producen poniendo en juego la *empatía*, un *sentir con* el otro que, en la experiencia ficcional, adquiere la forma conocida como “identificación”. Tomamos distancia de nuestros planes y asumimos una *postura de protagonistas* de la historia, adoptando como propios los planes y las metas de un personaje. Emprendemos un juego de simulación mental de la acción: hacemos inferencias, evaluamos situaciones y caracteres, experimentamos nuestras emociones como resultado de ponernos imaginariamente en el lugar del personaje (pp. 115-118).

2) *Emociones de simpatía*: también son emociones narrativas, pero se producen cuando asumimos una *postura de testigos* ante la acción. Consisten en un *sentir por* los otros que proviene de reconocer “patrones de eventos capaces de causar emociones”, “patrones apreciativos” ya elaborados por el autor, especialmente efectivos cuando implican situaciones de desgracia. La membrana de la ficción asegura, en estos casos, nuestra posición de testigos exentos de sufrir las consecuencias de los hechos, por eso las emociones compasivas pueden convivir con el entretenimiento (pp. 118-120). Otras propuestas teóricas incluyen, entre esta clase de emociones, las que podemos sentir por los personajes mediante patrones evaluativos de carácter provistos por la obra.

3) *Recuerdos emocionales*: se producen cuando la acción ficticia dispara emociones o evocaciones emocionales vinculadas con recuerdos de nuestra propia vida, incluyendo las experimentadas leyendo o viendo otras historias. Al entrar en contacto con las situaciones ficticias y los procedimientos estéticos de la obra, el recuerdo emocional no suele ser meramente replicativo de la experiencia pasada. La ficción que estamos leyendo o viendo ya no es la misma una vez que un recuerdo personal se inmiscuye en ella. Nuestra atención puede alternar entre la obra y el recuerdo ampliando la comprensión sobre eventos pasados de nuestra vida, sobre las situaciones ficticias, sobre nosotros y sobre el personaje (pp. 120-124).

La obra en su contexto

El texto de *Los establos de Su Majestad* se publicó por primera vez en 1963 en edición costeadada por sus autores: el dramaturgo mendocino Fernando Lorenzo (1923-1997) en colaboración con Alberto Rodríguez (hijo). El tema es la llamada “Conquista del Desierto” llevada adelante por el Estado argentino entre 1878 y 1885 con el fin de expandir sus fronteras hacia el sur y anexar territorios habitados por poblaciones autóctonas. La acción dramática, llena de situaciones disparatadas y humor negro, consiste en el proceso de construcción del discurso oficial sobre la guerra y la posterior ejecución del plan como una estrategia de los poderosos para vehicular sus ambiciones a través del Estado. Una masacre de indígenas destinada a agigantar los latifundios de los terratenientes y a satisfacer los intereses de acreedores británicos se disfraza de campaña en pos del progreso nacional y de guerra civilizatoria contra la barbarie, para lo cual se insiste en el salvajismo “del indio” (en singular), se lo somete a una mirada deshumanizante y homogeneizadora que estimula en esos personajes el tipo de emociones que, si no necesariamente son la causa, generan impulsos para sostener sin culpa la embestida. En ese sentido, ya en su primera redacción, el texto era pionero de un tipo de deslegitimación del relato histórico que se ha hecho mucho más visible en nuestros días, al calor de las luchas por la memoria y los derechos humanos (Bartolomé, 2004; Briones y Delrio, 2007; Bayer, 2010; Pérez, 2019). Como es lógico, ese marco ejerció su influencia en las posteriores reescrituras de la obra.

Los diferentes montajes y versiones han provocado una acumulación de referentes históricos. Ya en el estreno de 1973 por parte del Taller Nuestro Teatro (TNT), dirigido por Carlos Owens, esa historia podía remitir también al terrorismo paraestatal de la época. La intención fue bien entendida: en 1974, una bomba voló el espacio donde funcionada el TNT. En 2010, la dramaturga mendocina Sonia De Monte rescató el texto, que ahora se convertía además en un guiño sobre el reciente conflicto del gobierno kirchnerista con los agroexportadores, y escribió una nueva versión más breve. Entre otros cambios, sumó una voz que recordaba el atentado y rendía homenaje a las víctimas. En 2023, el director mendocino Víctor

Arrojo reestrenó la obra con apoyo de un programa federal del Teatro Nacional Cervantes. Basándose en la versión de Sonia De Monte, intensificó la tendencia a la concentración y adaptó el texto para dos actrices y cuatro actores. Además, conservó la alusión al atentado de los años setenta a través de una proyección audiovisual en blanco y negro en la que varios actores de la puesta en escena de 1973 dan testimonio como sobrevivientes.

Podríamos decir que, por su material, la obra es fundamentalmente dramaturgia histórica, y es una farsa (satírica y paródica) por sus procedimientos. Esta combinación se mantuvo e incluso se realizó en las reescrituras posteriores. Un análisis comparativo sería muy interesante, pero excede los límites de este trabajo. En adelante, me restrinjo a la versión de 2023, y a analizarla como *farsa de materiales históricos*.

Bajtín se ocupó intensamente de la parodia. En *Problemas de la poética de Dostoievski*, la describe como un procedimiento dialógico en el que el autor habla a través de la palabra ajena, pero con intención de contradecirla. Entre ambas voces se produce entonces un choque que motiva la aparición de terminología guerrera en la definición. “La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos”, dice Bajtín (2012, p. 355). El discurso se vuelve “arena de lucha” y, de lo que sigue, se infiere que el autor debe implementar ciertas estrategias si quiere ganar: las dos voces “aparecen [...] divididas por la distancia”; “la palpabilidad deliberada de la palabra ajena [...] ha de ser particularmente ostensible y marcada”; “los propósitos del autor [...] deben ser más individualizados y completos” (p. 355).

En otras palabras, la parodia es un discurso necesariamente dialógico, pero el autor trata de controlar ese dialogismo de modo que impere una sola voz (la propia) en su relación con el público. Esto vale no solo para Lorenzo y Rodríguez. En el teatro, lo que llamamos “autor” suele ser resultado de una articulación de creadoras y creadores, con distintos grados y modos de participación en la construcción artística: los

responsables del texto de 1963, la dramaturga que intervino en 2010, el director-adaptador de 2023, las actrices, los actores, etc.

El principal de los materiales ajenos que toma el autor para construir su mensaje es el relato épico de su adversario. Si siempre hay algo de batalla en la parodia, en este caso adquiere una forma inquietante: se desmantela la epopeya, se reformula en clave criminal y anti-heroica esa guerra del pasado; entonces, más allá de sus intenciones conscientes, el autor carga con una especie de misión justiciera que requiere una hazaña verbal. La obra lo señala con una frase que dice uno de los personajes en un momento en que urden una estrategia para que sus aberraciones queden impunes: “la historia la escribe el triunfador” (Lorenzo et al., 2023, p. 13). En un espectáculo que parodia el discurso de quienes vencieron, eso es irónico, pero veremos que puede tener otros sentidos.

El carácter histórico de la obra plantea al autor un problema respecto de la membrana entre ficción y realidad. Hay circunstancias en que el autor puede deshacerse de límites del presente imaginando aventuras en el pasado. Pero este no es el caso. La intención de ganar la batalla paródica reduce las posibilidades del autor. La “Conquista del Desierto” es un tema muy sensible y está encadenado con la violencia paraestatal de los años setenta. En la obra hay humor desopilante y diálogos completamente inverosímiles. Eso genera una membrana que desempeña funciones distanciadoras para el tratamiento del tema histórico. Abre un espacio de distracción y, en definitiva, permite reformular la abstracción del discurso oficial con acción dramática, coordinación y confrontación entre planes de personajes que provocan múltiples incidentes. La obra permite inferir incluso que podría haber emociones y relaciones intersubjetivas mal elaboradas que impulsan acciones con poco control de la voluntad. Pero hay factores que inhiben esas lecturas y orientan la atención hacia la intención ideológica del autor. Los disparates construyen a la vez metáforas de la verdad histórica sostenida por él y hay muchos procedimientos pensados para que la voz del autor sea “ostensible”, como dice Bajtín. Veamos cuáles son los medios.

1) Como la acción dramática es paródica y ahí el autor no puede sino convivir con la palabra del otro, idea unos cuantos elementos textuales monológicos para rodearla. En primer lugar, la sinopsis con la que se publicitó el espectáculo³. En segundo lugar, una canción que da la bienvenida al público y cierra la obra. Está por fuera de la acción dramática, cosa que señala el guion nombrando actores y actrices en vez de personajes:

CLAUDIA: Hijos del cuero.
 La vaca fundó la estancia.
 De allí saldrán los de arriba,
 los del medio, los de abajo
 TODOS: La estancia será el país...
 [...]
 CLAUDIA Y MATÍAS:
 Hijos del cuero
 la alta carnesía,
 la pequeña carnesía,
 tengan la bienvenida
 a *Los establos*
 de *Su Majestad*. (Lorenzo et al., 2023, pp. 1-2)

La canción es pronunciada por varias voces a nivel enunciativo, pero si se atiende a la orientación ideológica del enunciado, hay una sola, igual que en la sinopsis. Ambas son enunciados narrativo-evaluativos proferidos desde una posición exterior: por “extraposición”, diría Bajtín (2012, p. 163). La acción dramática es un proceso y, más allá de que los personajes terminan actuando en bloque hacia una misma meta, incluye momentos de confrontación y duda. La sinopsis y la canción no contradicen la acción,

³ “Luego del atentado contra un comandante del ejército, los integrantes del ‘círculo rojo’ del poder, reunidos en una tóxica curtiembre, culpan por el atentado al “indio”. Estos personajes, sin sentirse culpables, proyectan la ‘Conquista del desierto’ y ponen en movimiento la mentira, el miedo, el odio, la excitación y la ambición en pos de riqueza y poder. La violencia y el cipayismo de un proyecto de ‘nación’ que aún hoy condiciona nuestro presente y futuro. Entre parición y parición nacen los hijos del cuero, la vaca puebla el país estancia, territorio de la alta carnesía, sueños de la pequeña carnesía y esperanza de aquellos que disputamos las tripas a los perros”. Cito por el programa de mano donde puede consultarse la ficha del espectáculo, con mención de los y las responsables. (*Los establos de Su Majestad*, 2023, párr. 1).

pero la simplifican desde una posición externa; la abarcan como historia concluida.

2) La escenografía y algunos elementos del vestuario cumplen una función simbólica más allá de su función dramática: aparte de representar el espacio ficticio y la vestimenta de los personajes, comunican valoraciones del autor. Pero el procedimiento está más rigurosamente elaborado todavía. Los mismos elementos que contribuyen a asignar valores negativos a los personajes sirven para que actores y actrices desplieguen su juego escénico en complicidad con el público. Doy un par de ejemplos. Los hechos ocurren en la propiedad de una hacienda llamada Clotilde, una curtiembre que remite al tópico del matadero como metonimia del país y de la sangre que se derramó para construirlo. Todos los actores usan guantes rojos. La escenografía incluye enormes tachos de basura que los personajes utilizan para entrar y salir de escena, cosa que contribuye a significar su degradación, pero también produce sorpresas y momentos divertidos.

3) Finalmente, los procedimientos burlescos de la farsa actúan sobre la acción dramática y se orientan a ridiculizar el discurso épico del adversario (lo exhiben como propaganda fabricada), además de satirizar a los sujetos históricos responsables. Sin embargo, en este terreno en que la voz del autor trabaja sobre la palabra ajena, hay ambigüedades, intencionales o no.

Las ambigüedades están provocadas por huecos entre situaciones que actúan como disparadores de inferencias y por las técnicas de actuación. Aunque los actores y las actrices representan sus personajes por extraposición y colaboran con la intención del autor a través del tono burlesco o la exageración grotesca, dejan aspectos irresueltos sobre las emociones y motivaciones de los personajes. Más allá de sus matices singulares, todos comparten una poética de actuación. Podríamos describirla como *actuación expresiva irónica*. Los gestos faciales, los tonos de voz y los movimientos físicos expresan un estado del personaje y a la vez una actitud del actor que lo pone en cuestión. A diferencia de una actuación expresiva estilizada, que también utiliza una gestualidad

artificiosa, pero de modo que la expresión del actor se comprenda como emoción del personaje, la expresión irónica señala más bien una expresión emotiva del personaje sobre cuya veracidad podríamos dudar. Genera un campo de ambivalencias que podrían provocar distintas respuestas de los espectadores.

Los seis personajes encarnados por actores tienen un carácter simple y son tipos: el Comandante, el General, el Monseñor, el Embajador, la dama Margarita y la dama Clotilde. Representan sujetos sociales del pasado que podrían compararse con sus correlatos actuales. En el caso de los varones, el nombre genérico lo hace evidente. En cuanto a los personajes femeninos, la acción dramática permite vincular a la sensual Margarita, esposa del Comandante y amante del Embajador, con la voz de las mujeres de alcurnia. Mientras que Clotilde (la Chichi en la intimidad) es la encarnación de los hacendados en general. En complicidad más o menos supuesta con el Embajador, ella es quien mueve aparentemente los hilos de la acción. En un mundo a la medida de sus ambiciones, todos deben ser herramienta para su fin. Lamentablemente, no puedo ser breve sin obviar la comicidad. Entonces, empiezo a contar una historia de terror, que es lo que hay en el fondo de esta farsa desopilante de humor truculento. De hecho, el miedo es una de las emociones más presentes en la obra, está explícita en los diálogos e implicada en algunas situaciones. Las otras son el deseo sin medida ni control y los sentimientos morales que podrían haber puesto algún límite si hubieran conseguido influir en las decisiones.

El autor se mete en conversaciones privadas habitualmente impenetrables y en secretos que casi nadie suele decirse a sí mismo. Clotilde es quien desempeña ese rol con mayor contundencia. Enuncia crueldades sin pudor, pero algo de sus ambiciones esconde a los otros personajes: las dice a solas o en diálogo con el Embajador. Cuando empieza la acción, un "indio" que nadie vio y al que se acusa anacrónicamente de "anarquista" y "terrorista" ha atacado con una piedra al Comandante. La hacendada Clotilde solo intenta por ahora que no interfiera en la persecución del culpable ningún otro valor: "ustedes se ponen a pensar en el reglamento, en el honor militar, en la patria, antes de sacar la espada" (Lorenzo et al., 2023, p. 3). Su meta empieza a insinuarse recién cuando

llega el diplomático, quien aporta el refinamiento para que la manipulación sea eficaz y penetrante: todo sea por librarse “del peligro que entrañan esos salvajes, que no han sido integrados a la nación” (p. 5), dice, y después continúa con un mensaje cifrado en lenguaje poético. Víctor Arrojo hace aquí una genialidad: introduce unos versos de *La violación de Lucrecia*, extraídos del monólogo en el que Tarquino cavila, luego de la tentación que le provoca el esposo de esa mujer haciendo ostentación de su belleza. Es el momento anterior al crimen que llevará a Tarquino a perder su patria. El Embajador es quien empieza a recitar los versos y Clotilde lo sigue. Hay que vencer el miedo (dice él) y dejarse guiar por el deseo, cuyo objeto es la pampa (expresa Clotilde). Inmediatamente después, vemos al Comandante delirando en sueños y dándole su propia forma al deseo de otro. Es una dudosa perorata épica en la que, obedientemente, no manifiesta miedo en sus palabras, sino el sentimiento de grandeza por enfrentar un temible peligro que, en realidad, hace un minuto no existía, pero hicieron existir el Embajador y Clotilde. Ahora, el Comandante fantasea con conquistar la pampa como si se tratara de “recuperar” un “pedazo de patria” usurpado por un feroz enemigo interno, una cruzada en nombre de la nación y de lo humano, ya que “el indio” parece no serlo: “no tiene alma, desprecia a la familia, viola la propiedad privada y desconoce a Dios” (p. 7). ¿Realmente no tiene miedo el Comandante? ¿No siente la presión de un poder superior? ¿No se escapa de eso construyendo como enemigo de guerra a unos seres que percibe inferiores y le causan rechazo?

Ante un proyecto que supone matar, es lógicamente el turno del Monseñor, que también responde con valores de una cultura soberbia, pero enlazados, en este caso, con expresiones de compasión: “Incorporar [el alma del indio] a Dios y sus tierras a la patria, no nos obliga a derramar sangre. Proponemos cambiar sus almas y sus costumbres” (p. 11). El Embajador lo amedrenta por obstaculizar el plan e inmediatamente se hacen cargo de esa tarea los otros. Sigue un juego escénico con armas de utilería que exhibe jocosamente la presión que se cierne sobre el obispo para que enuncie la moral cristiana de modo que no deslegitime la guerra: otra escena de miedo en clave burlesca. Es la hacendada quien cierra el

trato con el cura: a los “indios” pacíficos se les respetará la vida y serán mano de obra productiva, pero fuera de la pampa. Los límites de la compasión empiezan a fracasar.

La guerra está preparada, pero en el fondo los personajes persiguen metas distintas y la fricción entre ellos continúa. Clotilde expresa los alcances de su verdadera ambición en clave de cálculo malthusiano, pero en el que subyace pura fobia al otro, un rechazo expulsivo que le impide considerarlo como parte de su mundo. Finalmente el inglés deja que se deslicen sus propias ansias en el diálogo: controlar a futuro la ley de tierras y de aguas. El Comandante ahora sí parece expresar al menos un estado de alerta.

Surge un nuevo personaje, simplemente aludido por el discurso, sin cuerpo de actor que lo soporte: el gaucho. Hay un “gaucho anarquista” que arroja dudas sobre la existencia del enemigo y niega que la cantidad “de indios” justifique semejante despliegue militar. Los seis personajes se inquietan, parecen sentir ansiedad y se ponen a investigar para refutarlo, pero descubren que, para urdir el plan, partieron de suposiciones erradas. El episodio es cómico, pero lo cuento seriamente para mostrar que, frente a una emoción desencadenada por un incidente que hace peligrar la credibilidad de la campaña, en este caso emprenden *juntos* una evaluación situacional más o menos coherente. En la obra es todo tan disparatado que eso casi no se advierte y todo está tan descarrilado que no tiene ningún efecto. La decisión que toman, impulsados por Clotilde y esta vez sin rezongar, es seguir a rajatabla con el plan que ella quiere compulsivamente y ya no convence a nadie, tal vez porque detestarían mucho más no haber tenido la razón. Entonces, inventan el número adecuado para mantener el verosímil épico (50.000 “indios”); deciden que ellos deberán luchar aunque sean cristianos y quieran integrarse; construyen la imagen de un enemigo monstruoso desempolvando viejos mitos de “indios” sobrehumanos: “un centauro sobre el caballo” que no puede morir con facilidad (p. 22).

Lógicamente, cuando empieza la guerra con los “indios”, que obviamente no vemos, el monstruo les parece real y abundan las expresiones físicas y verbales de miedo. Otra vez son ridículas, pero ahora

el terror parece afectarlos a todos. Mientras tanto, como si estuvieran evaluando racionalmente la continuidad del plan, se anticipan a una serie de imprevistos y cambios desquiciados de fortuna que podrían complicar las cosas, hasta que la guerra con un “enemigo interior” se vuelve delirio de guerra intergaláctica: “¿Cómo se hace para pelear contra reptiles?”, pregunta el inglés (p. 25). El Comandante detiene la paranoia: “Estamos enloqueciendo del cagazo. Nosotros mismos hemos difundido esa leyenda” (p. 25).

Poco después, termina la guerra, vienen los reconocimientos de gloria, explotan los festejos y se plantea una continuación del plan, la prolongación del deseo y el miedo confundidos en un nudo apretado. El Embajador informa que pronto llegarán barcos llenos de inmigrantes. El Comandante se queja: “gringos anarquistas” que “saben leer y escribir”, “muy peligrosos” (p. 30). Clotilde expresa otra vez la lógica instrumental y consigue imponer la última palabra al respecto: “Son la herramienta perfecta, tienen hambre y esperanza. Sufridos, humildes; comen cualquier cosa, pan con cualquier cosa” (p. 30).

La descripción bajtiniana de la parodia como *batalla* discursiva de un autor con la palabra del rival está incompleta. La eficacia no puede conjeturarse atendiendo exclusivamente a la intención del autor o al texto. Hay que considerar sus efectos. En otro de sus trabajos, Bajtín (1989) dice que el triunfo de una parodia nunca es total: “el lenguaje parodiado manifiesta una resistencia dialogística viva frente a las intenciones ajenas parodiantes”, “empieza a sonar una conversación inacabada”. Surgen otras actitudes ante las disputas y las parodias producen efectos distintos con el cambio histórico: “viven en diferentes épocas una vida diferente” (p. 224). En ese sentido, la obra contiene una frase clave: “la historia la escribe el triunfador”.

Espectadoras y espectadores después de la obra

Para conformar la muestra, seleccioné una técnica muy utilizada por los *Audience Studies*: los grupos de discusión, también llamados *Theatre Talks* (Saulter, 2002, pp. 10-12), porque efectivamente rescatan algo de la

experiencia típica de charlar con amigos después del teatro. Les pedí a los/las estudiantes que, apenas terminada la función, formaran grupos de hasta seis participantes, fueran a un lugar cómodo, grabaran la conversación y me entregaran luego el archivo de audio.

Después, pedí una tarea complementaria y optativa: responder un cuestionario más controlado que la tarea anterior. Las preguntas fueron abiertas, pero dirigidas a un aspecto específico: sus relaciones y emociones hacia los personajes; sus sensaciones de implicación o de observadores externos de la obra. La muestra incluye el diálogo de cinco grupos de discusión (GD), entre los que se distribuyeron veinte espectadoras y espectadores (E1, E2, E3, etc.); además de diez respuestas individuales al cuestionario (RC).

Retomemos la frase clave: “la historia la escribe el triunfador”. Teniendo en cuenta que la obra se presenta como un combate paródico con una historia escrita, podemos preguntarnos si el autor triunfa en su plan y qué podría significar eso. El sentido más inmediato es la lucha contra un relato del pasado, pero la obra está llena de guiños que señalan parecidos de ese hecho remoto con el pasado inmediato y la actualidad. Eso se vincula con dos grandes intenciones que reconocimos haciendo el análisis de la obra: una meta ideológica orientada a disputar la verdad sobre el pasado y una meta de reelaboración teatral orientada a favorecer una comprensión transformadora. Vimos que esas dos metas impulsan planes de creación que se interfieren un poco. Ahora analizaremos algunas respuestas significativas de los espectadores hacia esos planes.

Posturas ante la intención crítica del relato histórico

El contra-relato que propone la obra tiende a generar consenso en los grupos de discusión. Aunque los sujetos ya estén más o menos familiarizados con él, cosa que es presumible en muchos casos, parece haber un enriquecimiento cognitivo de esquemas previos por la incorporación de detalles inesperados. Evalúan la obra como provocadora y desafiante de un relato establecido, pero ni siquiera en los casos en que manifiestan mayor extrañamiento parecen realmente descolocados. No se

observa demora cognitiva ni vacilaciones para adoptar una postura frente a ese tipo de discurso crítico. Parecen manejar o regular las novedades sobre ese pasado singular recurriendo a un modelo que les facilita la reelaboración crítica de una clase de pasados. En la muestra, hay suficientes alusiones a las políticas de memoria y derechos humanos, o un uso tan frecuente de su léxico, como para considerar que una cultura irrigada por esas prácticas es una causa importante de este fenómeno: forman parte del modelo de self. Son proyectos compartidos de posicionamiento ante conflictos sociales que preocupan a muchos sujetos y ponen en juego la imagen del “yo” ante los demás.

Posturas provocadas por apego a la intención ideológica del autor

Muchas respuestas de la muestra permiten suponer un caso inusual de empatía con el autor. Movilizados por una actitud hacia el tema y porque la obra es una lucha para reformular como crimen un relato heroico, muchos espectadores parecen adoptar el plan y la meta del autor como si fuera casi un personaje. De hecho, la obra permite hacer inferencias sobre el acto creativo como una estructura narrativa en la que un protagonista desarrolla acciones para atrapar a unos villanos poderosos. Por supuesto que esa historia no está contada. Los espectadores no pueden simular ese plan con la continuidad, el grado de implicación y la intensidad emocional que podrían poner en juego identificándose con un personaje. La adopción del plan del autor no genera los mismos procesos, pero sus manifestaciones son evidentes.

Una de las principales opera en diversos aspectos de la relación actor-personaje, que se da como una extensión del antagonismo del autor con el relato histórico. Las apreciaciones de los espectadores sobre los actores y los personajes se mantienen separadas en los diálogos: son temas diferentes. Las emociones que generan son contrastantes. Tiende a dificultarse la consideración simultánea de actores y personajes. Al igual que en los procesos de *figura-fondo*, establecer relaciones entre las dos caras demanda cambios alternados de perspectiva, como se observa en las oscilaciones rápidas de este pasaje: “lo que yo sentí hacia los personajes, todos me produjeron antipatía. Eran muy grotescos... [...] y bueno, muy

muy bien actuados. Los actores lo hicieron muy bien porque de verdad no me gustaron sus personajes, sin duda alguna” (E9, RC).

Las emociones estéticas experimentadas hacia los actores son abundantes, muy entusiastas y positivas por la valoración de su performance y del entretenimiento recibido. Hay también expresiones de admiración por el riesgo, el esfuerzo físico o la demandante concentración que suponen en ellos algunas espectadoras, que podrían interpretarse como la percepción de que desempeñan un papel en el plan de lucha del autor:

E20: Me gustó mucho ese momento en el que todos se paran, estáticos, y habla solamente la Chichi... [*Risas y expresiones ininteligibles*]. Que habla solamente ella. Realmente, yo les miraba los detallitos...

E19: Ay, sí, no se les movía un pelo.

E20: Lo único, que sí parpadeaban, ponele, pero yo los miraba tan estáticos y era como: “¡Guau, qué capacidad!” (G5)

E11: Y estuvieron todo el tiempo... O sea, salvo el cura, que después volvió, el monseñor... Los demás estuvieron todo el tiempo en escena. No se fueron en ningún momento. (G3)

Las emociones narrativas están ligadas a evaluaciones morales de los personajes y orientadas por esquemas de carácter provistos por el autor a través de las situaciones dramáticas y los procedimientos que indican su posición crítica ante ellas, incluyendo las técnicas de actuación. Todo hace suponer que algunos espectadores no perciben esos procedimientos y técnicas como distancia intelectual, sino como producto de emociones de rechazo experimentadas por el autor, con quien se identifican. Las emociones narrativas de los participantes de la muestra surgen muchas veces de juicios sobre *todos los personajes* y, en ese caso, son invariablemente como las que sienten los personajes por los “indios”: “Es que son animales, es que en toda la obra son animales” (E3, GD1). Las emociones hacia los personajes individualizados generalmente surgen de comparaciones sobre grados de culpa, intenciones verdaderas o no, algún rasgo que pueda servir de atenuante, que cause alguna simpatía o especial aversión. A veces están expresadas en enunciados serios. Otras veces se

mezclan con las emociones estéticas de diversión provocadas por la obra y se modifican por fenómenos de *figura-fondo*. La emoción estética positiva se siente por el actor que produce el humor. La risa burlesca, que atenúa y a la vez mantiene una emoción negativa, se dirige al personaje: “E10: Esa parte me encantó. / E12: Después el personaje del Embajador... / E14: Sí, me encantó el acento. / E12: Un asco. / E14: Sí, sí, sí” (GD3).

Para evaluar todas las emociones sugeridas por la acción dramática y por los actores como posibles emociones de personajes, los espectadores tienden a seguir el mismo mecanismo. Las emociones positivas se expresan en relación con el buen plan del autor: representar reveladoramente la verdad criminal del pasado. Las emociones negativas se experimentan en relación con el plan cruel de los personajes: encubrir como “guerra justa” una masacre en el presente. Para que eso sea posible, la acción dramática tiene que ocurrir como avance del mal y el espectador tiene que verla como testigo. El plan que percibe es terrible, la meta se dice con una crueldad espantosa. Entonces no simula el plan o no lo simula haciendo evaluaciones correctas. El mecanismo tiende a bloquear la empatía y las armas de la ficción, para que los espectadores presencien la acción dramática como si fuera hecho histórico en el que no pueden intervenir. Si empatizan con otro personaje, aunque no sea gran cosa, dejan de ser testigos. El mecanismo también trata de evitar eso inhibiendo otras identificaciones posibles. Muchos participantes de la muestra encontraron el miedo del obispo ridículo y su compasión, falsa. Las únicas emociones que les parecieron genuinas en los personajes fueron las mismas que evaluaron como horribles: fobia y deseo desenfrenados. El personaje más movilizado por ellas y más compulsivo, que es Clotilde, les pareció a algunos el más racional, porque no expresa las emociones terribles que desencadena en los otros y probablemente sienta otra cosa que nos tendríamos que preguntar. A varios espectadores les pareció que es el único personaje que dice la verdad y que es un valor que enuncie verdades terribles sin reparos.

Leída como ficción y haciendo un esfuerzo de empatía para entender a personajes tan devastados, la obra puede ser un excelente diagnóstico de esos problemas actuales de los que hablamos en la introducción: nos

muestra un plan terriblemente mal elaborado y sentido por ellos. Haciendo el ejercicio de enlazar mejor las emociones, acciones, intenciones y relaciones que los personajes piensan ridículamente mal y la obra nos muestra como un plan inconsciente de guerra intergaláctica, se movilizan muchas inferencias y la ficción puede ampliar nuestra comprensión de cosas que deberíamos evitar: *el mecanismo*. Para eso hace falta criticar a los personajes desde nuestro propio lugar, pensar lo que hicieron mal, decirlo, hacer discurso crítico, que es lo único que se puede hacer con el pasado. Inmediatamente después, ponernos en su lugar y seguir la historia en presente tratando de incidir en los hechos imaginariamente, evaluando alternativas, anticipándonos. A los espectadores y las espectadoras esa postura de desprenderse de juicios para vivenciar y pensar la ficción les costó mucho. Los procedimientos que señalan tanto un determinado proyecto social de memoria no los ayudaron a liberarse de esa especie de escena mental acusatoria que tenemos en el modelo de self y les impidieron encontrar la riqueza de la obra, que no es extraer un discurso crítico “racional” sobre la verdad histórica sin ver que esos personajes no manejan las emociones ni las intenciones. Otras espectadoras y otros espectadores encontraron vías de escape creativas. Termino contando la experiencia del grupo 4.

Una postura apegada a mi propia vida y a mis emociones

La Espectadora 17 arranca el diálogo: “Bueno, ¿les gustó?”. Hay una risa e inmediatamente se ponen a hablar de cualquier cosa, otra obra de teatro, frases desconectadas, nada trascendente. Me doy cuenta de que son recuerdos emocionales que les despertó la obra. Pero no entiendo por qué les dan importancia: “Hola y usted dónde viene”. Un poco después me parece que tiene mucho sentido esa frase, porque E17 dice: “Pero no hay así, tipo personajes y un conflicto y se resuelve, ¿no?” No encontró salida de la obra. No encontró personajes con quienes empatizar. No encontró un conflicto que se pueda solucionar. Entonces, “nada se resuelve” se vuelve muy problemático. Puede significar que algo no se puede plantear como conflicto del presente para solucionarlo. “Hola y usted dónde viene” es una frase absurda inteligentísima. Parece lenguaje infantil o esas cosas

que uno dice en la intimidad jugando. La preposición que falta se repone automáticamente, como si fuera un error de tipeo. El verbo que falta también. No es una frase de peso existencial planteada sobre sí misma. Entrar en una ficción es como preguntarse de dónde viene y a dónde va alguien que no conocemos todavía.

Entonces vuelven a la obra. A la idea de ese deseo irrefrenable que puede llegar a parecer racional, le oponen frases: “Se vuelve una locura, una especie de locura. Así: “¡Progreso!” [*lo pronuncia desaforada y grotescamente*]. Y las vacas y qué sé yo. Lo único que vemos es el actuar súper errático de estos personajes”. Ahora sí vio personajes y E15 no les da a los guantes rojos el significado de sangre de un crimen, sino culpabilidad:

E 15: Ajá. A mí me daba cosa que dijeren tanto la palabra “patria”. Me hacía sentir muy mal.

E 16: Claro. Bueno, eso de que todo el mundo siempre como que... Bueno, el argentino mira a los demás, a los yanquis, a los ingleses, a los españoles, diciendo todas las cosas que ellos hicieron, pero como que esta parte de la historia nuestra...

E 17: Sí, como... Al final, tipo... A ver... Desde el vamos la idea de domesticar al indio no era muy cristiana. Pero como que trataba, dentro de ese caos de cosas, de posicionarse más a favor y decir: “Bueno, no los matemos. Convirtámoslos”. (GD4)

Ingresa en el diálogo una sugestión que la obra puede producir, pero no repercutió en muchos espectadores o espectadoras porque la interfiere la idea de un pasado que no se resuelve y, entonces, tienden a recurrir al discurso crítico disponible para denunciar crímenes históricos como casos cerrados. A estas espectadoras, la sugestión las moviliza, aunque no las conduzca a una posición definitiva:

E 17: A mí me pasa que no me llevo una idea súper nítida de la obra. Quizás porque eso era la idea, es más una impresión que una idea.

E 15: Una movilización, aparte, interna, emocional.

E 17: Es como esas obras por ahí que consumiste: no te las acordás, pero por ahí te resurge un sentimiento en cierta situación y decís: “Oh”. Como acá, como esto que vi. (GD4)

Después E17, me mandó su respuesta al cuestionario contándome cómo empezó a surgir su preocupación viva por los indígenas mientras veía la obra, su *empatía con personajes ausentes de la acción dramática*:

Ahí se trajo a colación a los inmigrantes y ahí fue cuando quizás yo sentí como que, bueno, ya estamos hablando..., estamos un poco más cerca del presente, estamos un poco más cerca de mí. Entonces ahí fue cuando yo retorné a mí misma y me sentí como un poco más parte de la historia. Pero, de nuevo, la verdad no recuerdo muy bien esa parte de la obra, pero tengo la idea de que un poco los inmigrantes eran... No tratados igual que los indígenas, ¿no es cierto? [...] Pero, digamos, eran también los marginados de la historia. Pero, digamos, ciertas poblaciones, ciertas naciones y ciertos grupos inmigratorios terminaron avanzando en la vida y (no sé cómo explicarlo) terminaron superando su condición de pobreza y de servidumbre, y llegaron a ser la clase media de hoy, de la que yo formo parte. (E17, RC)

Referencias

- Azzellini, D. (comp.) (2009). *El negocio de la guerra: Nuevos mercenarios y terrorismo de Estado*. Monte Ávila.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. (Trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra). Taurus.
- Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (Trad. T. Bubnova. Introducción, bibliografía, cronología y revisión de T. Bubnova y J. Alcázar, 3.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Bartolomé, M. A. (2004). Los pobladores del "desierto". Genocidio, etnocidio y etnogénesis en la Argentina. *Amérique Latine. Histoire & Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, (10). <https://doi.org/10.4000/alhim.103>
- Bayer, O. (coord.) (2010). *La crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios*. RIGPI.
- Briones, C. y Delrio, W. (2007, 01 de julio). La "Conquista del Desierto" desde perspectivas hegemónicas y subalternas. *RUNA. Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, 27(1), 23-48. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/2639>
- Cagni, H. (2009). Reflexiones en torno a los conceptos de guerra justa y cruzada y su actual revalorización. *Revista Enfoques*, 7(10), 157-181. <http://www.revistaenfoques.cl/index.php/revista-uno/article/view/188>
- Drucaroff, E. (2015). *Otro logos: Signos, discursos, política*. Edhasa.

- Goldstein, T. R. y Hayes, K. (2021). Embodiment and containment: Flexible pathways to flourishing in theatre. En L. Tay y J. O. Pawelsky (Eds.), *The Oxford handbook of the positive humanities* (pp. 362-376). Oxford University Press.
- Keegan, J. (2014). *Historia de la guerra*. (Trad. F. M. Arribas). Turner Publicaciones. (Original publicado en 1993).
- Kneepkens, L. y Zwaan, R. A. (1994). Emotions and literary text comprehension. *Poetics*, 23, 125-138.
- Koopman, E. M. y Hakemulder, F. (2015). Effects of literature on empathy and self-reflection: A theoretical-empirical framework. *Journal of Literary Theory*, 9(1), 79-111. <https://doi.org/10.1515/jlt-2015-0005>
- Lorenzo, F. y Rodríguez, A. (texto original), De Monte, S. (versión) y Arrojo, V. (adaptación) (2023). *Los establos de Su majestad*. [Obra dramática en archivo de Word]. Copia en posesión del autor, facilitada por V. Arrojo.
- Los establos de Su Majestad* (2023). [Programa de mano digital]. Teatro Nacional Cervantes. (Incluye ficha técnica del espectáculo con mención de los creadores y creadoras responsables). <https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/los-establos-de-su-majestad/>
- Luttwak, E. N. (1995). Toward post-heroic warfare. *Foreign Affairs*, 74(3), 109-122. <https://doi.org/10.2307/20047127>
- Mar, R. M., Oatley, K., Djikic, M. y Mullin, J. (2011). Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during, and after reading. *Cognition & Emotion*, 25(5), 818-833. <http://dx.doi.org/10.1080/02699931.2010.515151>
- Miall, D. S. y Kuiken, D. (2001). Shifting perspectives: Reader's feelings and literary response (pp. 289-301). En W. van Peer y S. Chatman (Eds.), *New Perspectives on Narrative Perspective*. Suny Press.
- Münkler, H. (2005). *Viejas y nuevas guerras: Asimetría y privatización de la violencia*. Siglo XXI.
- Nussbaum, M. C. (2001). *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge University Press.
- Oatley, K. (1992). *Best laid schemes: The psychology of emotions*. Cambridge University Press.
- Oatley, K. (2011). *Such stuff as dreams: The psychology of fiction*. Wiley / Blackwell.
- Pérez, P. (2019, 1 de noviembre). La Conquista del desierto y los estudios sobre genocidio. Recorridos, preguntas y debates. Memoria Americana. *Cuadernos de Etnohistoria*, 27(2), 34-51. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/MA/article/view/7160>
- Sauter, W. (2002). Who reacts when, how and upon what: From audience surveys to the theatrical event. *Contemporary Theatre Review*, 12(3), 115-129.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.