



## **El poder de la mediación. Entre *civilización y barbarie*.**

**Norma Adriana Scheinin**

**(Universidad de Buenos Aires)**

### **I. El riesgo de informar**

Hay maneras de mediar que amortiguan el efecto de los extremos. Otras permiten intensificar la crisis de los opuestos. Algunas juegan orientando el equilibrio hacia uno y otro lado. Somos concientes de la vastedad de la problemática en el plano filosófico y en el de la antropología. En este trabajo, sólo nos proponemos detenernos en algunos procedimientos de mediación que oscilan entre núcleos de oposiciones culturales y específicamente discursivas.

En *El mensajero* de César Aira<sup>1</sup>, pieza situada en las Salinas Grandes, el canto de las mujeres -música intranquilizadora- funciona como una especie de ritual de incertidumbre que varía su intensidad agudizando los momentos de mayor tensión dramática. Es la voz de las que no están visiblemente en escena y, sin embargo, constituyen una presencia permanente desde lo vocal; voz de un coro de fondo, que media como un soporte de sensibilidad sonora.

El caballo, lúdicamente formado por dos actores -en un guiño hacia Jarry- centra el inicio de la acción escénica. Se juega la teatralidad como una *convención consciente*. Son dos personajes (Hombre-Caballo 1 y Hombre-Caballo 2) que constituyen y manifiestan el artificio escénico. Ensayan adentro de la piel-disfraz del caballo, en la construcción de ficción del animal que habitan. Es como si dijeran: sabemos que no somos un caballo, pero alguien tenía que hacer de caballo. Juego simbólico, como en los niños: precisamente lo que está en juego es la capacidad de hacer presente la representación. Representación no sólo de teatro para los espectadores, sino de la ceremonia ficcional.

El material dramático y puesto en escena empieza por los bordes: la configuración del caballo, el coro de fondo de las mujeres. Lo que está en los

---

<sup>1</sup> Texto facilitado en archivo Word por los agentes de prensa. El espectáculo fue estrenado en 2009. Puesta en escena y dirección general: Ita Scaramuzza. Dramaturgista: Alfredo Rosenbaum.



márgenes se hace central, al menos hasta la aparición de Cafulcurá<sup>2</sup>, quien volverá a desplazarlos de ese lugar. Son los mismos marginales los que tildan de locas a las mujeres, como en una estructura de anillos de denigración. Sin embargo, no se engañan. Son el centro de lo que quedó. Empieza entonces a desplegarse la trama con y en el nivel simbólico –como proceso mediador del pensamiento– tornándose paradójal. Los Hombres-Caballo no pueden representar el lugar del poder en la lucha, aunque sí pueden representar el caballo ceremonial. Juegan a la batalla, pero no en la batalla.

Hombre-Caballo 1: Qué paradójico. No somos lo bastante buenos para integrar la caballería imperial, pero sí para hacer de caballo... En fin... a los símbolos se les permiten algunas licencias (p. 2).

En su registro simbólico, el pensamiento no puede fluir debido a los chillidos intensos de las mujeres. Hay un desajuste entre una supuesta civilización pensada –aun contando con una configuración animal– y una especie de salmodia de la barbarie, sin texto identificable. En un movimiento autorreflexivo, el material parece preguntar, una y otra vez, por el valor de la palabra y, además, por el valor de una palabra que atraviesa la historia como ficción<sup>3</sup>.

El proceso constructivo del relato desde los márgenes de la batalla, se remarca por la condición de *ensayo* de una representación. Quien puede romper el reciclaje del curso de la representación es el Mensajero (p. 3). Será la información histórica la que corte el círculo del eterno retorno del canto. Pero ¿quién es este mediador?, ¿de dónde proviene?, ¿cómo se juega la elección? Se rompe el mito del elegido. El azar desde el sorteo es el que decide quién “se salva para contar el cuento” (p. 4). El que narra no es, en este caso, el sabio o *chamán* de una comunidad. Es quien queda excluido de la acción del combate por efecto de la casualidad.

La entrada de Cafulcurá con una marca paródica a lo Jarry: “¡Merdia!” (p. 4), se da en simultaneidad con un clímax del coro de mujeres, fundiéndose con el

---

<sup>2</sup> Como un probable juego ficcional de dislocación del nombre, tanto en el texto dramático como en el programa de mano, Cafulcurá alude al cacique lonco mapuche Juan Calfucurá (“piedra azul”), muerto el 4 de junio de 1873 en Salinas Grandes.

<sup>3</sup> Podríamos remitirnos a la concepción de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1998.



intenso fondo sonoro. Es entonces cuando aparecen las huellas rosadas de la mujer fundamental, cuyo nombre remite al color: Rosaura.

Cafulcurá proyecta el valor simbólico hacia la mujer: "en el fondo, siempre he sido lo que soy esta tarde. El emperador de las madres y las novias" (p. 5).

La pieza opone la eternidad femenina a la contingencia del hombre. Un planteo similar con un tratamiento muy diferente hemos encontrado en la versión operística de *La ciudad ausente* de Piglia/Gandini/Amitín<sup>4</sup>. En ese caso, la mujer es capaz de contar-cantar eternamente la historia, como una máquina generadora de relatos incontenibles, que sólo puede cesar por efecto de una desactivación. Elena - mujer de Macedonio- y las distintas mujeres que atraviesan el relato desde esa configuración simbólica, piden de uno u otro modo la extinción de la Eternidad, como si el peso de su mediación les fuera insoportable.

En *El Mensajero*, desde *el ritual simbólico* parece intentarse llenar el vacío de la inmensidad del desierto. Dejar huellas es un modo de recuperación del espacio, o una manera de hacerlo propio, como en la *pizarra mágica* a la que refiere Freud: las huellas invisibles pueden advertirse. La pintura ritual sufre un proceso de mutación. Si el símbolo se da como huellas abiertas *a las interpretaciones*, las mujeres funcionan como mediación simbólica, como las que dejan huellas en un trazo definitivo<sup>5</sup>. Decimos esto porque el texto va surgiendo como un enigma que se despliega en significaciones. El poder se manifiesta desde la múltiple capacidad de la palabra, en el "dominio del malentendido" y "la habilidad para cambiar de tema" (p. 8). Y esa ductilidad para el cambio vertiginoso es lo que permite triunfar en el diálogo.

Las lenguas son "mundos de referencia", "construcciones simbólicas y en esa mediación aparecen los problemas de la traducción" (p. 12). Se produce un efecto paradójico al hablar en castellano como si fuera lengua aborigen. Dislocación casi a la manera de "Esto no es una pipa"<sup>6</sup>. Se pone en cuestión el valor simbólico de la representación, trastocándose la lengua con el estatuto de un referente: no dice ser lo que es. Se habla entonces desde dislocaciones del lenguaje, casi como en los

<sup>4</sup> Espectáculo estrenado en el Teatro Colón de Buenos Aires, en 1995.

<sup>5</sup> Es interesante reflexionar sobre esta problemática desde Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.

<sup>6</sup> Remitimos al ensayo de Michel Foucault *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1993.



irrisorios juegos de palabras de Ionesco. Pero en el caso analizado, la distinción está en la conciencia autorreflexiva de y a través de la lengua: La conciencia de que la traducción *cambia todo*, de que los universos lingüísticos son mundos diferentes de construcción del sentido.

Ya desde el comienzo de la pieza, la palabra cobra valor desde los modos de incorporación y emisión en la escena. Pero los que quedan a cargo de la ceremonia representativa (Hombre-Caballo 1 y 2), en tanto restos de la comunidad, funcionan como personajes voceros<sup>7</sup>.

El poder simbólico aparece como mágico-alquímico, en una hibridación de dos planos y texturas. ¿Qué es lo que hay en la palabra? Palabra gema, "piedra azul". ¿Qué es lo que se dice en el fluir de las palabras? Hay un juego manifiesto con la homonimia: plantas del Despeñadero, plantas de los pies. Hablar consiste entonces en enigmáticos "juegos de palabras" (p. 7). El lenguaje es el portador de un sentido "portátil" (p. 12). Consideramos que se trabaja lo simbólico y lo real en el plano lógico, lingüístico y antropológico, más que psicoanalítico. En la medida en que el pasaje de lo simbólico a lo real se pone de manifiesto como traducción, no tendría ningún sentido aspirar, precisamente, a la imposición de un universal "buen sentido". Y a su vez, la mutación de las huellas simbólicas bifurca el tema y el argumento (Cf. p. 12), produciéndose un viraje desde un nivel de abstracción hacia otro sensible. En un estado de ensoñación, la construcción desde los sentidos opera a la manera de una parodia de construcciones simbólicas convencionales.

H-C 2: Yo creía que la pintura roja en los pies tenía que ver con la sangre.

CAFULCURÁ: Hay algo de eso. En materia simbólica, la sobredeterminación es de rigor" (p. 13).

Pero no puede ser sangre en el plano real: "una sola gota de sangre que cayera en el recinto sagrado de Salinas Grandes, en el blanco de la sal y el imperio mapuche se disolvería en la nada" (p. 13). En esta instancia se acerca a la consideración de lo real como lo incognoscible, aproximándose en cierto modo al tratamiento desde el psicoanálisis. Parece anularse la dimensión simbólica, el

---

<sup>7</sup> Consideramos la tipología de personajes de Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", en *Littérature*, N° 6, mai 1972.



sentido figurado y la relación es directa, jugando con el rojo, el blanco y su hibridación, el rosa, a su vez con su valor convencional como color de lo femenino. El cruce entre lo real y lo simbólico permite al personaje de Cafulcurá una deriva libre, hasta el delirio de un pensamiento racista. "Si el mundo se vuelve rosa, caducaría la virilidad, y la raza tocaría a su fin" (p. 13).

Por otra parte, como una paródica evocación beckettiana, la espera se vuelve sustancia que focaliza los sucesos. Siempre se espera: al Mensajero, o bien a las huellas rosadas, o a los resultados de la batalla.

El Mensajero "de pronto va a materializarse ante nosotros, directo de la nada" (p. 6), en una distensión del tiempo. "Puede ser dentro de un instante, o dentro de una hora" (p. 6). La complejidad de su discurso no escapa a dar cuenta del núcleo del temor: "lo extraño", "lo bizarro", "lo rosa" (p. 14). La batalla del Despeñadero precipita a una transformación y las explicaciones no pueden descifrar "el temor a lo desconocido" (Cf. p. 14). "El rosa explicado [...] era peor que el misterioso" (p. 14). Se diluye la frontera homonímica planteada entre plantas de los pies y vegetales. El rosa lo producen "las plantas en general: hojas, tallos [...]", como si el lenguaje se hubiera expandido en el mundo de las cosas y ya no hubiera límites. El Despeñadero es un semental de realidad. ¿Qué realidad construye ahora, después de la batalla? Y a su vez, ¿cómo juega la remisión implícita al bosque en Macbeth? Tal vez como si la racionalidad troncal se rizomatizara, desbordándose en una extrema sensualidad. "¡Del plisado de plantas rosas salieron los vorogas!" "La mutación era total" (p. 14). Cruce para nosotros entre una visión de la barbarie y la filosofía deleuziana, como si en el mismo nido de los dominados (Cafulcurá y los huiliches) estuviera la semilla expansiva de la dominación; o bien como los civilizados que habitan en los poros de una supuesta barbarie. Dominación del poder planteada también como dominación y violencia de género: "podían hacerlo todo con nosotros, como un marido puede hacerlo todo con su mujer" (p. 14).

El Mensajero es un espectador interno de la derrota. "Ante mis ojos corría en todas direcciones la cinta transportadora del espectáculo" (p. 14). Se permite dudar acerca del valor de los sentidos, como un aborigen con paródico sentido cartesiano. A su vez, la recepción de Cafulcurá se cierra a los sentidos, tanto al sensible como al racional. "¿Qué? ¿Qué? ¿QUÉEEEE? ¿Oí mal? ¿Me estaré volviendo sordo con la



edad? [...] ¿O será que oigo bien pero entiendo mal?" (p. 14). En una deriva argumental, aparece la pregunta semiológica: "¿Habré perdido la noción del significado de la palabras?" (p. 14). Y a su vez el cuestionamiento de un mundo habitado por palabras, casi hecho lenguaje: "Es que hablamos demasiado. ¡Todo el mundo habla! ¡Todos tienen algo que decir, siempre!" (p. 14).

Nuevamente, en un giro sensual, el Mensajero pierde el sentido físico de la dirección. Está desplazado del lugar de la palabra, del poder de despliegue de lo verbal. Ha ocupado el centro de la escena –en el texto dramático y en el espectáculo- y el centro de la enunciación discursiva. Pero el rey lo vuelve a su lugar acotado, de mediación marginal: "Sé breve. Sé parco" (p. 14).

Sin embargo, el Mensajero ubica el lugar de la palabra como lo que llena el vacío de los hechos. Transgrediendo toda dialéctica de amo y esclavo, Cafulcurá reflexiona en paridad con él acerca de la palabra y lo real, reduciendo el universo simbólico al real. "¡Se puede hablar sin palabras! ¡Con la realidad basta!" (p. 15).

Ya en el retorno a la toldería, el Mensajero viene preguntándose sobre el posible modo de su enunciación: "cómo encarar mi difícil misión informativa, cómo enhebrar el discurso, por dónde empezar" (p. 15). En síntesis: cómo cumplir la función mediadora de la información. Cómo hacer para que el modo de la enunciación no se comprometa con el contenido de los enunciados. El Mensajero se debate en cómo cumplir una función de supuesta "objetividad". Si la pieza fuera considerada como una obra de tesis, diríamos que el final ratifica esta imposibilidad.

El Mensajero advierte la inadecuación e insuficiencia del ensayo. Pensamos la significación por lo menos dual del ensayo como lugar de prueba teatral, y también como un modo en el que el discurso se plantea desde marcas de subjetividad. Desde este personaje, el lugar de la crítica está siempre en un más allá de la realidad. No como una realidad en sí a la manera platónica, sino como una trascendencia de lo simbólico. "La realidad nunca se pone a la altura de la idea que la preside, porque esa 'altura' es algo así como la 'crítica literaria' de la realidad" (p. 15). Se trata de un paralelismo que deja un *entre* inapresable. En ese lugar intermedio, buscando el itinerario del discurso, el Mensajero procura modos de enunciar la información. Justamente, sin ser más que un informante, cumple un



rol de mediación. Mediático simple, toma por momentos el lenguaje de un escritor, de un crítico y a la vez es el soldado que quedó fuera de la batalla por el azar de un sorteo que lo ubicó en el lugar de la narración. Pero relatar no es inocente. Tiene sus riesgos. Esa supuesta objetividad informativa está atravesada por notables y diversas marcas subjetivas. Su capacidad de reflexión no se configura en un personaje *realista*. Fluctúa en ese *medio* otorgado por el tipo y modo de discurso. Y dado que su conciencia temporal de la crítica le advierte qué es lo que viene después, no admitiendo reconocerlo como algo previo, como proyecto, prefiere la construcción directa de la realidad. "Por eso yo prefiero improvisar: hacer realidad desde la realidad, no desde la idea, hacer presente desde el presente, no desde el pasado" (p. 15). Podríamos pensar al Mensajero en su constitución preformativa, a través de una estrategia de despojamiento de las ideas que al surgir suelen aparecer como dadas, de tal modo que el personaje destituye una especie de cosificación de lo simbólico sostenida por el poder de Cafulcurá. Tal vez por su misma performatividad, el mediador no advierte el peso de sus *actos de habla*<sup>8</sup>, lo revolucionario de su estrategia narrativa, el cambio en la configuración histórica que posibilita ese modo de narrar. Se trataría de una estrategia no causal, implementada desde el desvío y la descolocación.

Es difícil porque en la improvisación misma aparecen ideas, que por la índole sucesiva de las cosas humanas corren el peligro de volverse ideas 'previas' y proyectar su acción deletérea sobre lo que sigue. El truco para evitarlo es adelantarse a toda cristalización cambiando de idea en cada réplica, cambiando de tema en cada pausa... (p. 15).

Pero el mensaje real, concreto, anula la diversa potencialidad del discurso. La síntesis golpea y es devuelta como agresión racista. La información es un arma de guerra. Por lo tanto, el Mensajero no quedó fuera de la batalla, sino –como dio cuenta en su relato- en medio de ésta.

Mensajero: En resumen, que perdimos.  
Cafulcurá: ¿Qué decís, negro de mierda?" (p. 15)

---

<sup>8</sup> John Austin, *Palabras y acciones*, Buenos Aires, Paidós, 1971.



Sumemos un dato interesante de la puesta: el Mensajero fue representado por un actor de origen coreano, Ignacio Huang. Como otro corrimiento o desajuste entre palabra y realidad, los epítetos racistas se magnificaban en un tono ubuesco. La desopilante coherencia del relato producía un doble quiebre. Una didascalia indica: "Estalla la furia. Sus gestos, igual que sus palabras, se hacen entrecortados, incoherentes" (p. 16).

Siguiendo un proceso de transformación fantástica, un cuerno-unicornio surge de la frente del Caballo. El arma nace de la animalidad humana como deformación grotesca. Y la mujer vuelve a aparecer, precisamente, como intermediaria en el intento de lograr la absolución del Mensajero. Propósito fallido de salvar al mediador desde el mismo poder de la mediación. Jugando con las palabras, podemos decir que el pedido de gracia busca suplir la desgracia de haber dado demasiada información; o peor aún: al dar cuenta de lo real, la información parece reemplazarlo como algo hiperreal<sup>9</sup>. Creemos que habría en esta comparación una distancia tecnológica, pero no lógica y conceptual, porque el Mensajero arma desde el relato lo que actualmente puede reconocerse como escena mediática. Rosaura pide evitar una "muerte extra", "innecesaria y absurda" (p. 17). La mujer marca la frontera racional entre campo de batalla y territorio de paz. Pero para Cafulcurá toda la realidad es combate. Emergiendo de un coro presuntamente *bárbaro*, Rosaura, su mujer, ha tomado la palabra con un valor simbólico de civilización, marcando claramente la diferencia entre lo simbólico y lo real:

¡El Mensajero es inocente [...] Vino solamente a contarte lo que había pasado [...] y [...] aunque hubiera mentido de todos modos eran palabras! ¡No corresponde responderlas con hechos! (p. 16).

Ser civilizado es no confundir las palabras y las cosas. A su vez, apela a una ley que al exceder lo humano lo refuerza, ubicando el orden divino del lado de la civilización.

Por otra parte, se parodia el valor del ejemplo, lo que hace tambalear la presunta solidez argumentativa:

---

<sup>9</sup> Tomamos el término de Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1998.





Rosaura: [...] Si yo te digo 'llueve', ¿acaso se te ocurre abrir un paraguas?

Cafulcurá: Sí.

Rosaura: Bueno... No es un buen ejemplo, pero vos me entendés (p. 17).

Rompiendo lo ilusorio de la identificación, este personaje también logra distinguir: el portador de la palabra, de la palabra en sí misma; el relator, del relato. "Él no es el relato, él lo cuenta" (p. 17). La situación marginal del que informa se da al encontrarse en los límites de la narración. El Mensajero como personaje vocero (portador de la palabra) pierde consistencia real, cuestionando un estatuto convencionalmente realista. "Rosaura: La verdad es mecánica. [...] el sujeto no participa" (p. 18). Y en una rasante búsqueda de correspondencia entre las palabras y las cosas, sostiene: "¡No es un negro! Es un huiliche pura sangre" (p. 17). Pero el peso de la palabra marca la diferencia que discrimina. Y el momento del reconocimiento que, por vía del racismo, hace perder su razón a la mujer, entra en el orden del poder político. "Cafulcurá: ¡Es un negro!" (p. 17). Ella termina viendo lo que no ve, dando estatuto de realidad a lo que el espectador comprueba como lo que no es. Pero dado que el espectador presencia una construcción ficcional, ¿no puede acaso dudar acerca de lo que capta directamente? Ve un actor coreano haciendo de huiliche, al que consideran negro. En el juego de la denegación, diferencia lo real de lo ficticio y es testigo de la arbitrariedad de una implementación pseudo-simbólica y pseudo-real. Participa del juego sin poder evitar la muerte de ficción y las huellas (tal vez rosadas) que rozan su memoria.

"Rosaura: ¡Tenías razón, mutación...!" (p. 18). Y como un modo de validar la ficticia unión de lo sensible y lo racional desde las "fuentes", el personaje marca la semejanza de la situación con las fábulas tradicionales. "En las viejas fábulas siempre hay un monarca despótico que se la agarra con el mensajero [...] Pero no creí que se diera en la realidad..." (p. 17).

¿Por qué el Mensajero no sale de su lugar? ¿Por qué no se desvía y se hace escritor? ¿Por qué no se salva en una especie de exilio? Podemos pensar múltiples remisiones, como el caso de Sarmiento con su relato de *La Campaña del Ejército Grande* y su lugar itinerante como escritor/periodista.



“Rosaura: [...] Podría haberse ido en otra dirección. Podría haberse ido a Buenos Aires a escribir sus memorias” (p. 18).

Podría... Tal vez está hablando del alcance inabarcable del poder de la mediación.

## II. El misterio de la pasión

Nos vamos a referir ahora a *Una pasión sudamericana* y a *Finlandia*, de Ricardo Monti<sup>10</sup>. Ya hemos abordado el primer texto desde una fenomenología de la imaginación material, en donde señalábamos cómo la presencia de los elementos primordiales –tierra, fuego, agua, aire- tiende puentes sensibles entre lo literario y posibles realizaciones escénicas<sup>11</sup>. En los últimos años se han llevado a cabo varias de ellas: sobre *Una pasión sudamericana*, la dirigida por el mismo autor (1989) en el Teatro Municipal General San Martín, y, más recientemente, la puesta en escena de Ana Alvarado (2005). Por su parte, Mónica Viñao realizó el montaje de *Finlandia* (2001).

En esta oportunidad, vamos a centrarnos en el poder de la mediación, desde la mixtura material y en la configuración de algunos personajes. En primer término, nos referimos a materias que cambian su cualidad y se transforman. Siguiendo una concepción de la imaginación dinámica, no sólo los elementos cosmogónicos primarios, sino las diversas formas de corporización textual-escénica de personajes/actores y objetos, están imbuidos de esta transfiguración. Es el sujeto de la acción quien está surcado por mediaciones: ve a través de la mirada de otros. Construye su imagen en el espejo desde la diversa alteridad. Así podemos considerar al personaje del Brigadier en *Una pasión sudamericana* y a su paralelo, el de Beltrami en *Finlandia*. En el primer texto de Monti, reconocemos una figura

---

<sup>10</sup> Ricardo Monti, *Una pasión Sudamericana*, Ottawa, Girol Books, 1993. *Finlandia* es una reelaboración condensada del texto que acabamos de citar, con una distancia en el espacio y en el tiempo que posibilita una reubicación en el modo de considerar la historia. Fue publicada en *Teatro XXI*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N° 15, primavera 2002, p. 108-118. El número de página que acompaña las citas se refiere a esta edición.

<sup>11</sup> Adriana Scheinin, “El poder del ensueño. Sobre *Una pasión sudamericana*, de Ricardo Monti”, en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas, Teatro*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N° 8, 1990.



que evoca a Rosas en lucha contra su supuesta barbarie, en aras de una propia idea de civilización. Personaje que termina matando el mismo acto transgresor de Camila y Ladislao, como un modo de sustentación del orden político y social. No sería bárbaro el que dominara la propia barbarie. Bárbaro sería El Loco (especie de fusión entre Sarmiento, Alberdi y Lavalle)<sup>12</sup>, aquel que no deja de asolar a campo abierto la casa, el hogar del poder, el dominio sitiado.

Veamos cómo la mediación no cumple una función meramente formal, ni de un arbitraje en aras de un resultado armónico. Porque no aparece sólo en su valor puramente racional y cuando se da en algún caso -como el del Edecán- desde un supuesto *buen sentido*, no deja de estar atravesada por series sensibles de materialidad primaria. Se situaría precisamente en medio de esa compleja dicotomía que cruza nuestra historia entre civilización y barbarie. Más que de una mediación para el justo medio, se trataría de una mediación para la exaltación, para la puesta en escena de una teatralidad política. Es por intermedio de Farfarello -el artista- que se desata el juego de la locura, con su potencialidad para abrir la acción teatral hacia sus extremos. En la puesta de Ana Alvarado, la interpretación de Guillermo Angelelli propiciaba esta orientación desde el virtuosismo de un bufón polifacético. Ya en el texto dramático el personaje, guía de la revelación profunda del amor, como un barquero que viene del otro lado del océano, conduce la travesía por una destinación hacia la muerte. Perteneciente a la alteridad -otra cultura y otro orden: el ficcional, el de la actuación- excede la dimensión histórica de la obra desde el *misterio*. Recordemos que en su proceso de gestación, el texto fue transitando entre sus títulos, el de *Un misterio sudamericano*. Un Farfarello es un intermediario de dos tierras -Europa y América- como la misma mediación creada desde la mixtura de los elementos. Podríamos pensar si el poder más temible en Sudamérica no reside en esa capacidad de hibridación<sup>13</sup>, en esa mezcla capaz de engendrar una peculiar identidad (considerándola no como una esencia, sino como una construcción). Este personaje posibilita una radical expresividad dejando al Brigadier/Beltrami como testigo de la exposición artística. Solicita pero a su vez

---

<sup>12</sup> Coincidimos en esta apreciación con Julia Elena Sagasetta en "Los límites del poder: En torno a *Una pasión sudamericana*, de Ricardo Monti", publicado en el mismo *Boletín*.

<sup>13</sup> Nos referimos a la categoría trabajada por García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 1990.



niega la terceridad. No puede aceptar la función catalizadora de Farfarello -atributo artístico por excelencia- en la medida en que necesita diferenciar claramente los dos bandos antagonistas. Los Locos, a su vez, funcionan como traductores que median entre su guía y el Brigadier. Podríamos pensar que la pieza despliega el poder de mediar para anularlo, radicalizando la compleja contradicción sudamericana. El arte abre. Pero la decisión es siempre política. Es notable cómo la revelación no es suficiente, cómo el arte traspasa sus límites, pero vuelve a ser colocado en su espacio de ficción. El arte -reubicado en su dimensión- vuelve a tener un valor en sí mismo. Parece retornar de una expansión heterónoma a su autonomía. Autonomía que tal vez nunca perdió en una modernidad en la que el arte puede cumplir una función mediadora aun sin ser consciente de ella. Farfarello y los Locos actúan. Lo que se muestra queda a cargo del otro. Es este artista-mediador quien activa el movimiento de la mirada del Brigadier a través de los ojos de agua de Estanislao, El Expósito: ojos de hombre que se muestran como materia femenina. El agua -"elemento de conversión alquímica por excelencia"- transporta las mutaciones<sup>14</sup>. Sustancia que permite la deriva de tierra en lodo, en material mixto de destrucción y construcción, creciendo como "una lluvia americana" que funde la locura del afuera con la del encierro. Hay un punto de *con-fusión* en el que los enemigos se diluyen, sin saber *quién es quién*. Como en el amor, se pierden en el lodazal de un combate que no discrimina los bandos de la muerte. Siguiendo la dinámica de los elementos, la guerra y lo que deriva de ella se juegan desde su compleja oposición. Este principio operante abre el encierro de la carne, libera hacia el final del texto de *Una pasión sudamericana* la barbarie personificada en Barrabás y también la locura en el desarrollo por los dantescos estadios del Infierno, el Mundo, el Purgatorio y el Paraíso.

El hacer presentes los personajes ausentes de la pareja amorosa se potencia en una teatralidad que ostenta un desprendimiento de la razón. Los opuestos supuestamente contradictorios y en verdad sólo contrarios de civilización y barbarie, oscilan entre los excesos de la razón y la locura. El ademán de Barrabás, que extrema su cuerpo en la crucifixión, o su cuerpo dilatado en el momento de su liberación, y cada uno de los gestos planteados desde la dramaturgia y en lo

---

<sup>14</sup> Gastón Bachelard, *Poética de la ensoñación*, México D.F., FCE, 1982, p. 86.



escénico, surgen como movimientos de la acción hacia sus límites, trabajando en los pliegues de nuestra historia. Si en la frontera de lo humano habita un crimen posible, el temor que suscita lleva al Brigadier, en un destino paradójico, a consumarlo. Hay un elemento que circula contaminando el ámbito: la sangre. Agua pasional del cuerpo, sustancia mixturada por procesos corporales. Material y simbólica, como hemos notado de otro modo en el texto de César Aira, en el que un mundo de sangre y sal -elementos bíblicos- vuelven a cruzarse en las Salinas Grandes. En el horizonte de sangre de la obra de Monti, la neutralidad resulta imposible. "Brigadier- Aquí no hay neutrales. El que no está conmigo está contra mí" (p. 42). No habría posibilidad de un arte no *comprometido* con la política. Su condición ficcional no lo saca del lodo de la historia. Pero su poder de mediación le posibilita hacer de lo que toca y atraviesa un artificio. La risa de Farfarello es un claro ejemplo de construcción teatral. La representación es entonces una manera de atenuar el dolor de la historia. O bien: el teatro es un modo de magnificación y, a su vez, de distancia.

Podemos apreciar cómo la capacidad de mediar del arte surge desde la actuación y la música con poder hipnótico. Instrumento (mandolina) y cuerpos (en jadeos) se funden desde su capacidad transformadora. Nos encontramos con personajes mixturados entre lo humano y lo animal, como Biguá. O ante la locura revolucionaria de un Murat, en el que el cambio de vocal en el nombre se conjuga con su figura desmañada esgrimiendo un sable de juguete. Precisamente personajes *locos* en el juego de la historia, en el tablero de un destino que, entre pasión y *deber ser*, direcciona su sentido a través de una especie de hombre-Dios. El Brigadier/Beltrami es un tipo de héroe -mediador por excelencia- oscilando entre ambas condiciones. Héroe que podríamos considerar doblegado por *los trabajos y los días*, siempre entre la guerra y la paz, una y otra vez entre civilización y barbarie. Héroe que deja que la naturaleza se vuelva contra sí misma -como el mítico león de Nemea-, que la pasión se consuma en un acto sanguinario, que la ley de la sangre se expurgue como si la guerra, las ejecuciones, fueran el abono para el horizonte de otro orden político.



Otra modalidad de la mediación se juega en el funcionamiento del Edecán, como una contraposición entre su rol de mediador-informante de datos de la realidad histórica y la ficción montada por Farfarello.

Brigadier.- ¡Hombre!, ¿qué tiene contra el teatro?  
Edecán.- Nada, señor. No es algo serio (p. 51).

Desde el personaje, sus proposiciones informativas invisten una seriedad en franca oposición con la performatividad artística. Esta concepción implica una dicotomía entre los modos de narración histórica y ficcional<sup>15</sup>, evaluados como verdadero y falso, creíble y no creíble, o como la franca contradicción entre serio y no serio<sup>16</sup>. El Edecán funciona entonces como un mediador más cercano a la cauta vía racional, al menos común de los sentidos. Pero ¿cuál podría ser ese *sentido común* en una comunidad partida al medio? ¿Acaso sería factible que prosperara en una tierra cruzada por la presencia de la llamada barbarie?

Es el personaje del Edecán quien golpea a la puerta del encierro, el que conecta el afuera y el adentro. Mediador de dos mundos, pide por Camila y por la simiente que está en ella: "esa niña...", la que aún no ha acabado de crecer y el ser aún no nacido. Pero es precisamente el peligro ante la potencia de esa juventud que desborda los límites de la convención social, el que movilizará el corte de cuajo del Brigadier. Como vimos, también él es un mediador y no sólo una parte en la contienda: el que está en medio de la civilización y la barbarie, del juego del poder político, de las corrientes sociales, de las creencias, de las presiones. Como a una especie de Creonte, la ley de la sangre se le opone. Este personaje que atraviesa las mediaciones que solicita y a las que se expone, en un proceso excesivo, teatral, termina precipitando la solución final. Intento de coherencia forzada para resolver lo irresoluble: las oposiciones entre delirio y razón, ficción y realidad, barbarie imaginante y civilización ilustrada. Pero "el inconsciente no se civiliza"<sup>17</sup>.

A su vez, obraría una lógica especular entre el movimiento del Loco en el afuera y el del Brigadier/Beltrami, adentro: el extraño complemento de una

---

<sup>15</sup> Paul Ricoeur, ob. cit.

<sup>16</sup> Volvemos a John Austin, ob. cit.

<sup>17</sup> Gastón Bachelard, *Poética del espacio*, México, FCE, 1983, p. 50.



estrategia de doble alimentación entre los enemigos, uno como la contracara del otro y al mismo tiempo como la alteridad que habita en cada uno.

Por su parte, el delirio del ensueño potencia las dualidades en la interioridad de la casa. Este lugar donde tienen su espacio los Bufones-Locos (o los Mezzogiorno en *Finlandia*), pone de manifiesto -ya desde la denominación de los personajes- que la lógica del delirio y de la acción artística se fusionan. El encierro está en el corazón de la locura. La lógica del corazón habita en el sueño de los Locos como una clave del misterio. Y sin embargo, la moderna visión iluminista se filtra rompiendo lo ilusorio de las apariencias.

Brigadier.- Acá no hay mujeres.

Farfarello.- Siempre hay mujeres [...] ¡Las cosas no son como aparecen!  
¡Esta é la prima ley de la modernitá! (p. 55).

A través de Estanislao, El Expósito en *Una pasión sudamericana* y de los Mezzogiorno en *Finlandia*, se muestra la inquietante movilidad de lo femenino. ¿Por qué la niña "está acá"(p. 39) ? ¿Por qué la que estaba perdida y fue hallada se encuentra en el medio o a las puertas del espacio de batalla? Tensión apasionada de la guerra y el amor que quedará diezmada en un final de historia, de texto, de puesta en escena. Como si otra historia pudiera prosperar, quizá de modo similar al de *Antígona Vélez* de Marechal, tras el horizonte ensangrentado de las lanzas. Quizá la única mediación concreta sea la de la sangre que se pierde. ¿Así aprende la historia, desde huellas tramadas en el desierto?

Los que se encuentran en el medio están perdidos. Camila y Ladislao, los Locos, o bien los Mezzogiorno (masculino y femenino). Lo que está en el medio provoca y estorba, oscilantemente. En el momento de la decisión, hay que sacarlo *justamente* del medio para despejar, para desbalancear la historia marcando el triunfo de uno de los opuestos. Pero una vez que opera el poder de la mediación en el arte y en el amor, ninguna decisión y ningún bando ya es neto. El orden instituido, atravesado por una herida, se corre de lugar.

El Edecán juega con la inversión: "No son civilizados, señor. Son bárbaros" (p. 38). Sin embargo, para el Brigadier el poder de la civilización reside en la escritura. La manera de pertenecer a la historia es marcar sus huellas, dejarlas por



escrito. Serán los Escribientes de *Una pasión sudamericana*, esas marionetas -entre lo humano, lo mecánico y lo animal- los operarios de esa escritura. Como si la escritura paradójicamente derrumbara la vida de la historia en metáforas muertas. Porque los Escribientes son los mediadores que automatizan la historia. Dejan los rastros secos, no las huellas simbólicas, húmedas de sangre. Personajes *cuasi* siameses, de medianía monstruosa, a medio camino entre la máquina y el animal, "macilentas polillas", son los transformadores de la historia en memoria mecánica. Su identidad vacía está al servicio de cualquiera. Cuando el Brigadier desenmascara su pseudoneutralidad, pone de manifiesto la traición que habita en el fondo de su mirada servil. En *Finlandia*, esta complejidad se condensa en el Ayudante, en el que se fusionan el personaje del Edecán y rasgos mecánicos de los Escribientes.

A modo de síntesis, podríamos pensar el poder mediador de dos lógicas fundamentales: la racional y la del corazón; o, en un deslizamiento hacia otros términos, la del iluminismo y la historicista. Desde una lógica de los hechos, de la acción histórica, se eludiría el apriorismo de una historia casi perfecta. No se trataría entonces del *buen sentido*, sino del desafío de construir un "sentido común"<sup>18</sup>, un sentido que se fuera amasando en el lodo de la historia. Porque el Brigadier/Beltrami comprende el mundo desde la experiencia: política, artística-teatral. Hombre de acción, *performer* de la historia, es un espectador elegido y un conductor de los hechos. Y entonces, el suave escepticismo de la razón mediadora del Edecán/Ayudante no puede competir con la pasión del poder político. Hay un poner el cuerpo desde la pasión amorosa y política en esta construcción histórica.

En *Finlandia* queda claramente expuesto que lo que está en el medio es la fusión de los cuerpos de dos seres, la monstruosa encarnación del amor que extrema la condición de hermanos en siameses -los Mezzogiorno- transfigurados desde la fluidificación de las fronteras entre lo masculino y lo femenino. Alquimia oscura de los cuerpos, iluminados no por la luz de la razón, sino por la del arte en los cuatro estadios que median hasta la ruptura. Porque ni la supuestamente equilibrada intervención del Edecán/Ayudante con su sabiduría de viejo, ni el apaciguante clima del Paraíso podrán opacar la exaltación de los otros estadios.

---

<sup>18</sup> Nos referimos a las diferencias entre la concepción del racional *buen sentido* cartesiano y el *sentido común* desde la consideración de la historia como "Ciencia nueva" en Gianbattista Vico.





En la puesta de Viñao, el momento del Purgatorio, trama de cuerpos y elementos amorosos, ostentaba la mayor potencia. Por algo ya en el texto de Monti, Beltrami intenta detener este proceso. Luego, es inútil querer amortiguar el devenir del cuerpo o de una materialidad que fluye atravesando los límites de la carne, de los géneros, de la ficción y la realidad.

Volvemos a la conjetura de que la mediación lleva a saturar los extremos en una especie de alquimia que, en un devenir cualitativo, posibilita el quiebre como piedra preciosa del dolor. Estar a la altura de los jóvenes, como manifiesta el Brigadier/Beltrami, es consumir la decisión en el límite. La solución no puede ser intermedia. La pasión tiene como respuesta otra pasión. Y el sacrificio de los propios cuerpos que ofrecen los artistas-Mezzogiorno- intentando reemplazar la realidad por la ficción, no puede ser aceptada en el orden de los hechos políticos. Les está permitido hacer de otros, actuar el *como si*, pero no ser los otros, ni ocupar su lugar en la sociedad real. Y sin embargo, en esta transmutación, aunque las rosas siguen siendo rosas de sueño, la sangre de sueño se vuelve sangre real. Sangre que recorre el rostro del Brigadier/Beltrami, mediador central de la encrucijada histórica. Sangre teatral: de sueños, escenográfica. Sangre al fin.

[scheinindra@yahoo.com.ar](mailto:scheinindra@yahoo.com.ar)

**Abstract:**

This work proposes to develop the concept of mediation as a way of discursive articulation, orientated to the artistic and specially theatrical problematics in crossing with the political level. With this aim the chosen cases are *The messenger* by César Aira, *A South American passion* and *Finland*, of Ricardo Monti. The action and trial of history and the place of fiction are considered fundamental keys to think about *the power of mediation*.

**Palabras clave:** Poder-Mediación- Teatro- Historia- Política-Monti-Aira- *Una pasión sudamericana* – *Finlandia*- *El mensajero*

**Keywords:** Power- Mediation- Theatre- History- Politics- Monti – Aira - *Una pasión sudamericana* – *Finlandia*- *El mensajero*