

LECTURA DE UNA DIMENSIÓN POLÍTICA EN LAS OBRAS *MANDURACO, EL CABORTERO* (IMAGINATEATRO) Y *LAS MANOS DE POLICARPIO* (DECARTÓN)

ESTÍBALIZ SOLÍS CARVAJAL¹

I. PROPÓSITO Y PERSPECTIVA CRÍTICA

Este trabajo describirá algunas convergencias temáticas y discursivas en las obras teatrales *Manduraco, el cabortero* (Imaginateatro, Paysandú) y *Las manos de Policarpio* (De Cartón, Carmelo), ambas estrenadas en el año 2014; así como algunas de las estrategias de escritura dramática que comparten.

El análisis parte de la perspectiva pragmática que considera al teatro como discurso (Villegas 1988, 2000, 2005) e incorpora, además, algunas distinciones teóricas postuladas por Linda Hutcheon a propósito de los conceptos de *ironía, parodia y sátira*.

Entenderemos la sátira como «la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano» (1981: 178). La parodia, por su parte, «dispara» contra objetivos o «blancos» (en palabras de Hutcheon) específicamente textuales (*ibid.*). El peso crítico de la ironía se visibiliza, para esta autora, al trascender la lectura inmanente o puramente retórica que considera este tropo como una «mera» antífrasis o inversión semántica. La incorporación de una perspectiva pragmática permite evidenciar el funcionamiento situacional o contextual de la ironía, que es el marco desde el que mejor puede describirse su potencial de crítica o revisión de un texto fuente (cuando opera dentro del género parodia) o de una situación o conducta social (cuando lo hace en el marco de la sátira). Para observar procedimientos específicos en relación con el esquema de recepción de las obras, acudiremos a la noción de *ethos* propuesta por la autora, en tanto «una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por un texto literario» (1981: 180). Tal concepto admite cierta cercanía a la noción aristotélica de *pathos*, como estado afectivo suscitado en el lector —en nuestro caso, espectador—, aunque pone énfasis también en su codificación, tratándose de «una impresión subjetiva que es motivada» y de «una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por un texto literario» (*ibid.*).

¹ Filóloga clásica (UCR), Especialista en Gestión Cultural (FCS, Udelar), maestranda en Ciencias Humanas opción Teoría e historia del teatro (FHCE, Udelar), docente grado uno en la Comisión Académica de Posgrado (CAP). Dramaturga y directora teatral.

Así propondremos que *Manduraco, el cabortero* se configura como una sátira al señalar críticamente un conjunto de problemáticas sociales. Tales problemáticas se evidencian en la imagen de mundo que se desprende del entorno ficcional del personaje principal y en las elecciones de vida a las que ese entorno lo ha reducido. De la misma forma observaremos en *Las manos de Policarpio* la posibilidad de una parodia deferente (respetuosa o cortés) respecto a los textos parodiados, incluyendo la referencia intertextual a *Manduraco, el cabortero*.

Esta primera distinción, si bien se aboca a la presentación de las obras y a contextualizar la recurrencia a determinados procedimientos dramáticos en la configuración interna del esquema de recepción, será el punto de partida para proponer la lectura de la dimensión política de estas poéticas, en tanto la realización discursiva de las obras parece apoyarse particularmente en tal esquema de recepción, dando funciones al público, inmediatas y potenciales. Al mismo tiempo, este vínculo, previsto y actualizado en las funciones, propone un discurso particular acerca de la práctica teatral y que proponemos como un rasgo de las poéticas «litoraleñas»² (Solís, 2019).

II. MANDURACO

Manduraco, el cabortero pone en escena el acto de fundación de la Asociación de Amigos de Manduraco, el cabortero³. Se trata de un campeón sanducero de boxeo del año 95, retirado luego de haber caído en desgracia, tras ser noqueado por Carlanco González, boxeador salteño. Manduraco se propone la creación de esta asociación con el fin de reunir fondos para reactivar su carrera a los 45 años de edad y enfrentar a Carlanco en una pelea de revancha.

La ficción focaliza la tensión dramática en la eventual aparición de todo el gabinete de directivos del Club deportivo Huracán F.C. con el objetivo de realizar la asamblea fundacional. Finalmente estos directivos se van excusando y no asisten; cae entonces en el propio boxeador la tarea de llenar el tiempo de espera frente a un público ficcionalizado como «asambleístas» y así finalmente, proponer un destino para la asamblea fundacional. El tiempo de espera es empleado por el personaje para presentar pasajes de su biografía y justificar los acontecimientos del presente de la acción.

² Esta hipótesis se encuentra desarrollada en la Tesis de Maestría en Ciencias Humanas opción Teoría e Historia del teatro, titulada «Las otras escenas: aproximaciones al ¿teatro del litoral? Poéticas y estrategias de gestión en Teatro Sin Fogón, Imagina Teatro y Teatro De Cartón», en proceso de evaluación por parte del tribunal designado.

³ Potro difícil de domar. Adjetivo de uso regional.

Su biografía da cuenta, por una parte, de cómo la violencia y el abandono, en el entorno familiar y social, forjaron la identidad y las decisiones de vida del personaje. Por otro lado, estos pasajes de su biografía, así como el desarrollo de la acción dramática, presentan los modos en que el Club deportivo Huracán —en tanto condensación ficcional de una estructura opresora más amplia y de un orden político que la sostiene— ha creado para Manduraco un simulacro de representatividad que promueve su adhesión al Club y lo que representa, con condiciones de retribución opresivas.

Manduraco es un sobrenombre elegido por el protagonista de esta obra como estrategia para enfrentar las consecuencias de su nombre de cuna: Rosario María, doble nombre femenino. Manduraco se acompaña además de un epíteto: «el cabortero», nombre guerrero con que su protagonista elige afrontar el peso social del nombre elegido por su padre alcohólico:

Mamá quería tener una nena. Y somos 5 hermanos. Todos machitos. En casa, menos mamá, somos todos machitos. Yo soy el menor. Cuando mi vieja estaba embarazada de mí, estaba convencida que venía la nena. En esa época no había este... ¿cómo es eso? la fotocopidora pa mirar el feto, vamo a decir. Y tenía ajuar de nena. Babero de nena. Y por supuesto, nombre de nena: María, como la virgen. Y nació yo, y nació la desilusión. Estuve dos días vestido de rosado y 15 días sin nombre. Me decían «el nene». Hasta que mi padre se decidió y me fue a anotar. Pero primero pasó por la cantina y comentó: tengo que anotar al nene y tengo un solo nombre: María. Y ahí, algún hijo de puta que nunca supe quién fue, le dijo: ¿Y por qué no le ponés Rosario? Y mi viejo le dijo: «pero Rosario es nombre de nena» Y el otro le dijo «No. Si termina con «O» es nombre de varón». Y ahí quedé, condenado al pijeo de por vida, por el registro civil (Lapaz y Pandolfo, 2014: 6).

El nombre de Rosario María es el primero de los signos que construyen una imagen de mundo donde la violencia se encuentra naturalizada y legitimada. Esta violencia se sostiene en un entorno patriarcal y machista donde lo femenino es negado, reprimido e incluso castigado, y se reproduce mediante un espacio conformado por un sistema de valores contradictorios y envolventes: el Club Social y Deportivo Huracán (en adelante el Club) y la cantina El Globito (perteneciente al club). El Club atraviesa la vida de los personajes referidos: organiza sus relaciones, costumbres y prácticas, configurándose como un espacio que niega o anula simbólicamente la posibilidad de un afuera. Para ello estimula determinados valores considerados afirmativamente por los personajes (y en

especial por Manduraco) —por ejemplo, la disciplina, el compromiso, la lealtad— y al mismo tiempo sostiene y reproduce un conjunto de problemas sociales conectados por la centralidad de la violencia: el alcoholismo, las relaciones opresivas, la marginación. Desde la perspectiva del protagonista este lugar genera un sentido de pertenencia y compromiso que le impide discernir sus inconsistencias o ser capaz de evaluar su propio sitio dentro del sistema que el Club configura.

El Club presenta una estructura sumamente jerarquizada con una junta directiva que ejerce su poder político sobre este espacio, aunque sus decisiones se extiendan a la comunidad en pleno, ya que los espacios de socialización de la comunidad convergen en él, por ejemplo: el deporte (fútbol, boxeo, bochas), la cantina (espacio de comida, bebida y juego) y los eventos sociales (inauguraciones, bailes, fiestas de quince años, entre otros).

El Club promueve mecanismos de pertenencia que inciden directamente en la historia de vida del personaje principal, instaurando un simulacro de representatividad que le genera una deuda con ese espacio, al punto de anular sus posibilidades de realización personal más allá de él. Rosario María, huyendo de un entorno familiar y escolar violento, donde la marca de su doble nombre femenino es síntoma de esa violencia pero también causa de su profundización, encuentra en el Club un centro de acogida. Este le permite configurar una nueva identidad, la de boxeador, de la mano de un nuevo nombre funcional a esta identidad (Manduraco, el cabortero) y emblema de sus modos de enfrentar un afuera hostil:

Yo de gurisito tiraba el guante de lo lindo. Por la dignidá, por el respeto, que en mi barrio había que ganárselo a las piñas. Los gurises son bravos. Y más si te llamás Rosario María. O los cagas a trompadas o te trauman. Yo los cagaba a trompadas. Era una catanguita chiquita así, pero a más de uno le temblaba la pajarera cuando lo encaraba a la salida de la escuela, sin la túnica, llorando y con los puños apretados. «Los golpes te acomodan», decía mi padre. Y nos pegaba. «A golpes se hacen los hombres». Y nos pegaba. En una buena, pa educarnos ¿viste? Y a mamá también (Lapaz y Pandolfo, 2014: 2).

Nos interesa recortar dos procedimientos de la composición dramática que focalizan en el esquema de recepción el peso discursivo de la sátira. En primer lugar, la forma en que se gradúa el *ethos*, enfrentando al espectador con su propia normalización de situaciones de violencia. En segundo lugar, el sitio del espectador y del pacto de expectación en la anagnórisis del personaje acerca de su marginalidad en el Club, así como en la resolución

del drama, la consumación de esta Asociación de Amigos que permitirá al personaje salir airoso de su abandono.

Hutcheon propone que la sátira marcaría un *ethos* despreciativo, en el que la risa tiene fines reformadores, gracias a la fuerte marca de evaluación peyorativa. Al mismo tiempo afirma que el *ethos* irónico es más bien burlón, codificado peyorativamente, pero con una gama que puede ir «de la deferencia a la irrisión» (1981: 184).

En este caso, el *ethos despreciativo* apunta a la evaluación de los problemas sociales contra los que la obra arremete, sobre todo a la naturalización de la violencia: «... la gente nos decía: ¡de lo que nos estamos riendo!», afirma Lapaz en entrevista (13 de noviembre de 2015).

Así sucede con la afirmación «los golpes te acomodan», decía mi padre. Y nos pegaba «... En una buena, pa educarnos ¿viste? Y a mamá también.» Esta línea codifica un fuerte rechazo a lo que expresa —la legitimación de la violencia como medio para la educación— y motiva su problematización. Parte de ella consiste en desmontar el sinsentido de lo que se expresa.

Al igualar la violencia intrafamiliar ejercida por los padres a los hijos y la violencia machista ejercida por el cónyuge contra su esposa, traslada al imaginario social constituido por el texto una problemática asentada en el imaginario social fundador pero aparentemente negada o silenciada. La violencia de género, oficialmente deslegitimada en los discursos institucionales contemporáneos —Estado, organizaciones sociales y políticas especializadas— aunque dolorosamente vigente y arraigada, arrastra consigo, dentro de esta marca de desaprobación, la violencia ejercida por los padres contra los hijos, más silenciosa y más justificada dentro de los discursos populares, más allá de su consabida desaprobación dentro de los discursos de las instituciones y sectores especializados en la niñez. Esto se comprueba en la «curva» de codificación del *ethos* satírico: todavía un auditorio pareciera capaz de reírse incómodamente de la expresión «En una buena, pa educarnos ¿viste?» pero la risa tendería a detenerse hacia un silencio incómodo y doloroso cuando la línea continúa con «Y a mamá también». Hemos observado particularmente esta reacción del público en la función efectuada en La Sala (Las Piedras) el día 12 de junio de 2015.

De acuerdo con este *ethos*, la evaluación satírica revisa situaciones que se entienden como normalizadas por el receptor codificado, haciendo que, en cierta medida, no sea posible

entender al personaje como un «otro» radicalmente distinto al público. O al menos, habilitaría la lectura de una tensión de la posición de completa otredad del receptor codificado, al cuestionar las implicaciones de su posible integración o participación en un sistema evaluado de manera tan crítica o en la aceptación de sus lógicas opresivas. De esta forma, se indica la existencia de una imagen de mundo problemática y que alcanzaría tanto al personaje como al receptor codificado, en tanto integrantes de una comunidad, aun cuando el público pueda concebirse a sí mismo como un otro/alterno.

En cuanto a la configuración del esquema de recepción, hemos indicado ya que el público se encuentra ficcionalizado como asistentes a este acto fundacional. En este sentido constituye un cuerpo colectivo que habilitaría esta fundación ficcional, aun sin la participación de los personajes ausentes. Al mismo tiempo, el intercambio que sucede entre este público y el personaje, durante el tiempo de espera, va tramando un vínculo que no oculta la otredad de las partes, sino que se sirve de ella y de la imagen de mundo — constituida por la ficción y desplegada hacia el público— para enfatizar el valor de esa presencia compartida en el momento y espacio de la representación misma.

III. POLICARPIO

En *Las manos de Policarpio*, por su parte, esta integración del público se realiza mediante otras estrategias. En escena, el personaje Pipo Policarpio comparte sus experiencias como kinesiólogo deportivo y los saberes que le ha dejado una prolongada carrera atendiendo lesiones deportivas. Tales anécdotas van apareciendo en la memoria de este personaje, al igual que en *Manduraco*, durante el tiempo de espera de un personaje que nunca llega. En este caso, Policarpio espera el regreso de un joven nacido en su barrio y convertido en un prestigioso futbolista que ha hecho su carrera en Europa. Según la ficción, este joven futbolista se encuentra agobiado por una lesión que ni los más exitosos terapeutas ni las más avanzadas tecnologías han podido curar y que Policarpio espera aliviar, de la misma forma en que lo hiciera una vez, cuando el joven era jugador de las ligas menores del equipo local.

No hay una explicación argumental que autorice el diálogo con el público desde una perspectiva de verosimilitud; sin embargo, se instaura una convención en la que público se incluye en la acción, ficcionalizado como interlocutor, y en ocasiones con participación acotada a la realización de acciones físicas concretas (probar un ungüento, sostener una estampa religiosa).

Policarpio es un personaje popular, creado a partir de la remembranza de algunos integrantes de la comunidad en la que se localiza De Cartón y que resulta, por tanto, un homenaje a ellos y al oficio que ejercieron. Este personaje realiza constantes guiños al espectador encaminados a tensionar la verosimilitud de lo relatado, riéndose así de lo que como espectadores asociamos con la «realidad» o de sus lógicas, mediante la desestabilización de la ilusión de realidad propia del registro realista (Dubatti, 2009: 38).⁴ Este quiebre se logra gracias al humor asociado al uso de la hipérbole, a la ironía y a la introducción de un elemento fantástico. Estos recursos acompañan una propuesta lúdica que valida la introducción de nuevas opciones en el *mundo posible* de la ficción (Villegas, 2000: 116). Nuestra lectura apunta a que la desestabilización de lo verosímil al interior de la ficción habilitaría, de forma inversa, la proyección de una fragilidad dentro del *mundo posible* que pudiera servir para pensar el carácter inestable del ordenamiento hegemónico percibido como parte del imaginario social fundador.

La principal consecuencia discursiva de este procedimiento sería la demostración de que, en cierta forma, es viable desafiar lo que se considera esperable o lícito dentro de la imagen de mundo que construye la obra (y por ende dentro del imaginario social al que alude). O más discretamente, a partir de la introducción de otras realidades posibles, podría leerse que el desafío *al statu quo* llegaría a ser viable, si se transgredieran los parámetros necesarios, admitiendo y validando la existencia de lógicas contrahegemónicas.

Por un lado, podemos entender que aquello que el personaje de Policarpio representa —la medicina tradicional no farmacéutica, saberes y mitos populares y conocimientos adquiridos por el propio oficio— actualmente no se encuentra legitimado en el campo del deporte profesional de alto rendimiento.

Pa mí que las lesiones que tienen los jugadores de hoy, pa mí que soy un simple lavapatas, el noventa por ciento es por el calzado que usan. [...] Y eso que ahora a un lavapatas de cualquier cuadro, si un jugador se lastima le traen placa, resonancia magnética, tomografía computada, poco más y ven hasta el oxígeno que llega a la sangre, y tres o cuatro doctores y especialistas... nosotros en cambio, nos teníamos que arreglar con las sagradas manos que Dios me dio (Pozzo y Martínez, 2014: 1).

⁴ Según Dubatti, el registro realista se sustenta por la «ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético» (2009: 38).

En ese sentido, sería posible esperar que el famoso jugador que Policarpio aguarda no haya pedido ser efectivamente atendido por él y que esta sea la razón por la que no llega nunca, por lo que las afirmaciones del personaje serían fabulaciones o por lo menos exageraciones. Esta lectura pondría de manifiesto que un personaje como Policarpio representaría una marginalidad, en tanto realiza un oficio y lleva adelante un modo de vida (y un proyecto de felicidad) al margen de lo esperable de acuerdo con un imaginario social fundador donde no es posible desmarcar el prestigio simbólico y la realización personal de la acumulación de capital económico, particularmente vigente en el campo del deporte de alto rendimiento.

¿Cómo se explica entonces la realización de Policarpio si nunca contó con los medios económicos que le permitieran tratar con otros recursos la enfermedad de su esposa, ni sus propias habilidades resultaron suficientes para tal tarea? ¿Cómo se explica su seguridad de haber obtenido un importante reconocimiento simbólico basado en sus habilidades terapéuticas e interpersonales?

Otro que venía siempre era el Negro Ferreira, ahí tá, porque cuando un crá se lastimaba ¿a dónde iba? ¡A las manos de Policarpio! No lo digo de agrandado, Negra, si es la pura verdad pero es la falsa modestia.» [...]

Me pidió que le diera masajes, entonces le armé una camilla con dos mesas de lata en la cantina del Club donde nos quedamos a dormir, y ahí empecé despacito a llevarlo, empecé por los dedos del pie y terminé en las orejas, dos horas de masaje. Lo más curioso fue que se empezó a llenar de gente de los otros equipos, pensaba que era porque estaba el gran Atilio, que era una figura [...] Después en la cena Don Atilio me confesó que la gente se había amontonado a mirar porque nunca habían visto cómo masajear yo (Pozzo y Martínez, 2014: 2).

El camino más evidente sería explicar esta impresión del personaje como fabulación, consecuente con una alienación que no le permitiría percibir su propia marginalidad, tal como le sucede al personaje de Manduraco en un principio. Sin embargo, esto no ocurre en *Las manos de Policarpio*, en primer lugar porque la obra realiza un homenaje al personaje (y a lo que representa) al presentar su modo de vida como plausible y satisfactorio. En segundo lugar, porque el personaje cuenta con una conciencia sobre la forma en que sus relatos introducen hipérboles, algún elemento fantástico o hacen uso de la ironía y, a partir de esta perspicacia propone un juego al interlocutor codificado, el espectador, en el que el *mundo posible* será aquel que ambas partes acuerden configurar, aun cuando sea desafiada su verosimilitud.

En concordancia con la investigación documental realizada para la construcción de *Las manos de Policarpio*, entendemos que la obra rendiría homenaje a las personas, sistemas de valores y formas de vida cercanas al personaje de Pipo Policarpio. Este homenaje se conseguiría al proponer como valiosos ciertos saberes y conocimientos tradicionales que se encuentran devaluados, en desuso, y sobre todo (al igual que en *Manduraco, el cabortero*), al revalorizar ciertas cualidades humanas consideradas como fundamentales por el discurso dramático: proponer belleza en la ternura y en la comunicación cercana con el otro. Esto ocurre, por ejemplo, mediante el solapamiento entre la narración, el masaje y la consejería al paciente y al público.

Mi padre siempre me decía: Pipo, vos tenés que ser derecho con los muchachos. Ojo con el lavapatas, mirá que tiene que ser derecho porque si no te pudre todo el plantel, te lo acaba. Porque el lavapatas es como el cura; mientras uno da el masaje, el jugador se confiesa con uno, la cosa está ahí en que uno sepa después qué decir y qué no (Pozzo y Martínez, 2014: 3).

De esta manera el discurso dramático enfatiza sobre la relevancia del encuentro personal y cercano, y la posibilidad de formulación de un proyecto de felicidad que no depende de la productividad alcanzada a nivel económico.

Hemos expresado ya la centralidad y algunos efectos dramáticos y discursivos de la fractura en la verosimilitud y el uso de la ironía. Nos interesa ahora observarlos integradamente dentro de los momentos que propondremos como paródicos. Por una parte, desde un tono jocoso, son parodiadas las convenciones discursivas que dotan de excesiva solemnidad a los relatos futbolísticos radiales, tomando como partida dos cuentos de Fontanarrosa (Edmundo «Cachín» Medina y *Los nombres*). Por otro lado, se parodia el personaje de Manduraco, boxeador sanducero ficcional.

Señalamos ya la noción de *ethos* como una disposición emotiva codificada en el texto. En el caso de la parodia, Hutcheon describe un *ethos* que aunque suele estar marcado peyorativamente es posible asociársele también una marca respetuosa o deferente (1981: 181-182).

En el caso de la parodia del relato deportivo radial ejecutada por Policarpio (a partir de un fragmento del cuento *Los nombres*, de Fontanarrosa), la interpretación intensificada de cada uno de los fonemas del nombre del arquero protagonista del relato subraya e hiperboliza las cualidades infaltables del género «relato deportivo», según el personaje. Esto provoca un efecto cómico a la vez que permite revisar de

manera burlona la extrañeza de esta clase de relato, ya naturalizada por los oyentes radiales.

En la parodia se incluyen rasgos genéricos del relato deportivo calificados discursivamente como lugares comunes, en tanto son reproducidos sin mayor motivación ni importancia semántica. Sin embargo, estos elementos son exaltados por el humor que generan y la satisfacción que causan en el personaje (y los oyentes radiales referidos), en tanto elementos de identificación o de reconocimiento como lugares de la memoria. Por estas razones tal parodia resultará también un homenaje.

En el otro caso, la incorporación del personaje de Imagina Teatro (Manduraco), como sustituto del «Cachín Medina» de Fontanarrosa, implica el reconocimiento por parte de De Cartón de compartir un contexto de enunciación y la aspiración de que la parodia resalte el carácter «cabortero» del boxeador sanducero, desde un tono jocoso. De esta manera, el púgil enfrenta una pelea completa luego de haber perdido su cabeza, mientras esta continúa alentándolo, más allá del cuerpo, desde aquel lugar de la gradería al que fue a parar luego de ser expedida por un golpe del rival. La mutilación del personaje es su propia exaltación u homenaje. Este procedimiento transgrede sin dificultades ni consecuencias (al contar con la venia del receptor) el registro convencional del homenaje, en particular en cuanto a su solemnidad.

Hay un *ethos* lúdico que juega con la disminución del personaje y su simultáneo engrandecimiento, inversión semántica constituyente del tropo irónico. El personaje parodiante (el Manduraco relatado por Policarpio) consigue terminar la pelea mutilado y con sangre brotando del cuello (para seguir con la recurrencia a la hipérbole); así como el personaje parodiado consigue concluir su asamblea fundacional. Las condiciones en que el personaje parodiante concluye su pelea podrían leerse, a su vez, como metáfora de las condiciones miserables de vida que ha debido enfrentar el personaje parodiado. De esta manera, aun en una condición física deplorable, el personaje parodiante resulta engrandecido en su tenacidad. Policarpio es capaz de reírse de Manduraco al tiempo que lo enaltece.

IV. DIMENSIÓN POLÍTICA

Atendiendo a los rasgos convergentes en las obras, propondremos la existencia de una *dimensión política* distintiva de estas poéticas. Entendemos tal dimensión a partir de

algunos postulados teóricos asociados al llamado *pensamiento político posfundacional* (Marchart).

A grandes rasgos, lo que une a los distintos proyectos teóricos de los autores asociados al pensamiento *posfundacional* es, en primer lugar, el planteo de que la sociedad constituye un ordenamiento precario e inestable producto de la operación hegemónica, y puede, por tanto, refundarse. Esta refundación está posibilitada por el revelamiento y acción de *lo político*, que recuerda el momento instituyente y al hacerlo, evidencia la posibilidad de subversión del orden existente y la viabilidad de otros discursos y un nuevo orden (igualmente frágil).

La concepción del orden social como una construcción hegemónica vinculada a lo político implica considerar que dentro del orden, mediante operaciones singulares de exclusión, se producen desigualdades y diferencias, cuyo resultado es la instauración de lugares dominantes y lugares subalternos. [...] Todo intento de cierre hegemónico, sutura y articulación se enfrenta a la imposibilidad de borrar por completo las huellas de la contingencia y a lidiar con espacios de libertad (Retamozo, 2009: 83).

En segundo lugar, es central, dentro del pensamiento de estos autores, la relación entre *lo político* y *la política*. Según Mouffe, *lo político* es «espacio de poder, conflicto y antagonismos» (2011: 16) y *la política* se entiende como el conjunto de realizaciones y prácticas que se orientan a administrar lo instituido. Mouffe concibe

«lo político» como la dimensión de antagonismo que consider[a] constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entendi[e] a «la política» como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de conflictividad derivada de lo político (*ibid.*).

De lo propuesto por Mouffe nos interesa en particular la dimensión conflictual de *lo político*, lo que implica la admisión de la existencia de antagonismos y la susceptibilidad de todo orden hegemónico de ser desafiado por prácticas contrahegemónicas. Según esta autora, la dimensión antagónica de *lo político* sustenta la naturaleza de las identidades colectivas, al tiempo que permite relaciones diversas entre «nosotros/ellos». (2011: 23).

Desde este marco, *lo político* emerge en las obras estudiadas a partir de la evidencia del «fallo» en la operación hegemónica, incapaz de anular por completo la heterogeneidad de las formas que se resisten al cierre hegemónico y la diversidad de los discursos negados o desplazados. (c.f. Lefort, 1991: 191, y Laclau, 2003: 51). Esto se observaría en *Las*

manos de Policarpio a través la propuesta discursiva de la viabilidad de universos sensibles al margen de las lógicas hegemónicas, tal como el sector de mundo representado por su personaje protagonista; pero también en la puesta en evidencia de la inestabilidad del ordenamiento social y de su contingencia, a través de estrategias dramáticas que se sirven de los efectos de la ironía y la introducción de elementos fantásticos que persiguen desestabilizar la ilusión de realidad. La inestabilidad del orden social se evidencia también en *Manduraco, el cabortero*, a nivel de la fábula, con el develamiento del sinsentido del orden dominante y de su carácter opresivo.

Tanto Manduraco como Policarpio son personajes que esperan. Esta espera implica una aceptación de las condiciones que se encuentran instituidas dentro de un ordenamiento particular que los supera. Sin embargo, esta espera viabiliza la evidencia de *lo político*, pues resulta en un espacio de revisión de lo instituido, de acción por parte de los personajes (orientada finalmente a la resolución por vías alternativas y propias, o sea más libres, de la situación dramática) y finalmente, de constitución de una «nueva comunidad» con el público, ordenamiento configurado en el esquema de recepción de las obras.

Las obras estudiadas configuran una relación de otredad entre el espectador y el personaje principal, pero que no se plantea como absoluta o antagónica, ni lo hace desde una relación jerárquica. Siguiendo a Mouffe (2011), habría un reconocimiento de la distinción *nosotros/ellos* como parte de la dimensión conflictual de la vida social –el espectador seguramente esté en desacuerdo con muchos de los planteos y las decisiones de Manduraco y sin duda encuentre excéntrico o inocente a Policarpio– sin que esto implique la anulación de la perspectiva del otro.

Esta posibilidad se da en el caso de *Manduraco, el cabortero*, por la forma en que el discurso dramático orienta al público a la comprensión, junto al personaje, de las circunstancias de vida que lo llevaron a constituir su identidad. En el caso de *Las manos de Policarpio*, el tratamiento deferente que recibe el personaje dentro de la construcción dramática y su carácter perspicaz conforman una imagen que apela a la emotividad e impide, por tanto, establecer una brecha con el espectador, aun cuando se reconozca su otredad.

La relación entre el público y el personaje pone foco en el lugar privilegiado del encuentro y el valor del vínculo que tiene lugar en el presente de la acción, y que coincide con la representación misma, que no es más que el encuentro entre otredades que se

prevén diversas, se reconocen en distintos roles y pese a esto, pactan un acuerdo. El triunfo simbólico de los personajes está posibilitado por ese encuentro, integrando el hecho teatral mismo dentro de la *dimensión política* de los discursos de las obras, pues este es el lugar de disidencia, acuerdo, disolución y propuesta de nuevas comunidades.

CORPUS

Pandolfo, Danilo y Darío Lapaz. *Manduraco El cabortero*. Paysandú, 2014. Inédito.
Documento digital cedido por los autores.

Pozzo, Fernando y Leonardo Martínez. *Las manos de Policarpio*. Carmelo, 2014. Inédito.
Documento digital cedido por los autores.

ENTREVISTAS

Pozzo, Fernando. Entrevista personal. Carmelo, 14 de noviembre de 2015.

Lapaz, Darío, Danilo Pandolfo y Laura Galín. Entrevista personal. Carmelo, 13 de noviembre de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

---. (2012) «Teatro, producción de sentido político y subjetividad». *Gestos*, núm. 30, Abril, pp.13-22.

Hutcheon, L. (1981). «Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.» *Poétique Du Seuil*, pp. 173-193.

Laclau, E. (2003). «Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la construcción de lógicas políticas». En Judith Butler, Slavoj Žižek y Ernesto Laclau. *Contingencia, hegemonía y universalidad: Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 49-94.

Lefort, C. (1991) *Ensayos sobre lo político*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Marchart, O. (2009). «La política y lo político: genealogía de una diferencia conceptual», en *El pensamiento político postfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiu y Laclau*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica.

Proaño, L. (2002). *Poética, Política y ruptura*. Atuel, 2002 .

---. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Universidad de California: Editorial Gestos.

Retamozo, M. (2009). «Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social». *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. vol. 51, núm. 206, pp. 69-91.

Solís, E. (2019). *Las otras escenas: aproximaciones al ¿teatro del litoral? Poéticas y estrategias de gestión en Teatro Sin Fogón, Imagina Teatro y Teatro De Cartón*. Tesis para optar por el título de Magíster en Ciencias Humanas opción Teoría e historia del teatro. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Inédito.

- Villegas, J. (1988). *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prima Institute.
- . (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California: Gestos.
- . (2005). *Historia multicultural del teatro y de las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.