

# Revolución y guerra en el teatro de Santiago Sanguinetti

## *Revolution and war in the theatre of Santiago Sanguinetti*

**Daniela Pauletti**

Universidad de la República, Uruguay  
danipauletti@gmail.com • [orcid.org/0009-0007-5786-9339](https://orcid.org/0009-0007-5786-9339)

Recibido: 16/02/2023. Aceptado: 08/06/2024.

### Resumen

Santiago Sanguinetti es un referente posmoderno del teatro político en Uruguay, creador de *Trilogía de la revolución*, compuesta por *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* (2012), *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* (2012) y *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* (2014). La trilogía mantiene un hilo temático conductor: la revolución a través de la “guerra” o el levantamiento armado. Al explorar la representación de la guerra desde la perspectiva de Sanguinetti, es esencial considerar prácticas y discursos revolucionarios del siglo pasado en Uruguay y América Latina (lo que todavía solemos llamar “pasado reciente”), entrelazados con elementos como el guevarismo y la revolución cubana, a los que Sanguinetti agrega la figura del *zombie* como resultado del capitalismo. A través de la yuxtaposición de elementos disonantes que conviven con referencias al pasado reciente en Uruguay, estas tres obras funcionan como potenciadoras de la reflexión crítica sobre la realidad. Fomentan la conciencia social a través de un humor absurdo e incómodo que interpela la idiosincracia y la identidad colectiva de los uruguayos.

**Palabras clave:** teatro político, teatro uruguayo, posdictadura, memoria colectiva, posmemoria

### Abstract

Santiago Sanguinetti is a postmodern referent of political theatre in Uruguay, creator of *Trilogía de la revolución*, composed of *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* (2012), *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* (2012) and *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* (2014). The trilogy maintains a thematic thread: revolution through “war” or armed uprising. In exploring the representation of war from Sanguinetti’s perspective, it

is essential to consider revolutionary practices and discourses of the last century in Uruguay and Latin America (what we still tend to call the “recent past”), intertwined with elements such as Guevarism and the Cuban revolution, to which Sanguinetti adds the figure of the zombie as a result of capitalism. Through the juxtaposition of dissonant elements that coexist with references to the recent past in Uruguay, these three works encourage critical reflection on reality. They promote social awareness through an absurd and uncomfortable humour that challenges the idiosyncrasy and collective identity of Uruguayans.

**Keywords:** political theatre, Uruguayan theatre, post-dictatorship, collective memory, postmemory

## Introducción

Un referente del teatro político en Uruguay es Santiago Sanguinetti, creador de la *Trilogía de la revolución* que tomaré como objeto de estudio, compuesta por tres obras independientes que fueron estrenadas en Uruguay entre 2012 y 2014. Nacido en 1985, Sanguinetti es un destacado dramaturgo y director, considerado una figura relevante en la escena contemporánea latinoamericana. Pertenece a una generación que se distingue por su sólida formación y por abordar temas desde una perspectiva crítica, aunque sin caer en una narrativa erudita o académica. Sus piezas teatrales se caracterizan por un juego de contrastes y oposiciones que desafían interpretaciones simplistas o unívocas. Esta complejidad permite que su trabajo sea tanto intelectualmente estimulante como accesible al público general. A través de su teatro, Sanguinetti no solo promueve la crítica de aspectos sociales y políticos, sino que también invita a la reflexión y al cuestionamiento de las estructuras establecidas y comúnmente conservadoras de la sociedad uruguaya. Su habilidad para manejar el humor como herramienta crítica y su enfoque en la multiplicidad de interpretaciones hacen de él una figura significativa y digna de estudio en el panorama teatral contemporáneo de Uruguay y más allá.

Como señala Roger Mirza en el prólogo a *Trilogía de la revolución* y como lo señala el mismo escritor en “Entre lo sublime y lo espurio”, ensayo que figura como posfacio de esa misma edición (Sanguinetti, 2015, pp. 235-

244), uno de los objetivos del autor es hacer un “teatro político”, pero no en el sentido de teatro destinado a transmitir mensajes o ideas didácticas o morales, sino como un teatro destinado a generar nuevas miradas sobre la realidad, desautomatizarla en sus percepciones y destruir las creencias establecidas. Como dice Mirza, sus creaciones son “desarticuladoras de las ideas hechas, de los clisés, de los lugares comunes, de la repetición y la pereza intelectual” (Sanguinetti, 2015, Prólogo, p. 6).

Este autor plantea el debate político a través de una yuxtaposición de elementos disonantes que hace posible, por ejemplo, que en las relaciones intertextuales de las obras puedan convivir íconos *pop* de la cultura de consumo con referentes filosóficos de los últimos dos siglos. Las permanentes alusiones a la cultura *pop* de herencia norteamericana se cruzan con emblemáticos personajes de la izquierda revolucionaria latinoamericana. Mi objetivo en este artículo es estudiar en la trilogía de este autor la idea de revolución, que aparece articulada con la guerra o la lucha armada. Lo haremos en tres apartados. En el primero, el tratamiento del tema por parte de Sanguinetti se examinará en relación con el concepto de teatro político. En el segundo, se vinculará con el pasado reciente de Uruguay. En el tercero, se observará cómo incide en el tema un procedimiento estético que es fundamental en las obras: la yuxtaposición como resultado del montaje.

### **Teatro político y revolución en el universo sanguinettiano**

En su acepción corriente, el concepto de revolución implica desafiar regímenes opresivos, buscar justicia social y promover cambios políticos profundos, pero también puede hacer pensar en las consecuencias de los medios utilizados para esos fines: la violencia, la implantación de dictaduras o un cambio superficial en el *statu quo* que no erradica las injusticias sociales. Ante este panorama, Sanguinetti parece plantearse cuál es el valor de la palabra “revolución” hoy y qué ha hecho la humanidad con ese concepto. Esas preguntas resuenan en sus obras a través de personajes violentos, desquiciados y ridículos, invitando a reflexionar

sobre cómo se ha interpretado, utilizado y malinterpretado la idea de revolución a lo largo del tiempo.

Como dice Juano Villafañe (s.f.) en su reseña de *Filosofía del teatro I*, Jorge Dubatti señala lo siguiente:

El teatro es político por la naturaleza del acontecimiento y no por la temática que aborda, pero además Jorge Dubatti nos aclara que el teatro es una práctica naturalmente anticapitalista, antiimperialista, antiglobalizadora y antihegemónica. El teatro representa la socialización en su propia historia desde la unidad que proyecta cada cuerpo, expectante o actuando. “Es pura resiliencia”, dice Dubatti, “capacidad de construcción en tiempos de adversidad”. (párr. 9)

Todo teatro sería de alguna manera político y el teatro de Sanguinetti lo es en ese sentido que señala Dubatti, pero además es un teatro sobre ideas y prácticas políticas, un teatro temáticamente impregnado de política y orientado al cuestionamiento ideológico. Como dice la contratapa de *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente*, volumen de 2021 donde, entre otras obras, Sanguinetti volvió a publicar la *Trilogía de la revolución*, su teatro “retoma modelos sociales y económicos contrahegemónicos clásicos y los expone con vigencia en la contemporaneidad”; recuerda explícitamente planteos ideológicos del pasado, pero “con un baño de ironía” que lo convierte en un motor de debate social. Sus obras están llenas de una “confrontación de ideas antagónicas” que promueve “una constante ola de pensamiento crítico en sus lectores” (Sanguinetti, 2021, contratapa). Por eso, en su prólogo a la primera edición de la *Trilogía*, Roger Mirza diferencia el teatro político de Sanguinetti de las poéticas tradicionalmente asociadas con ese concepto. Parafraseando al dramaturgo argentino Rafael Spregelburd, a quien el mismo Sanguinetti cita en sus ensayos, dice Mirza que su teatro es político “no en el sentido brechtiano, ni didáctico, ni para construir una verdad a priori en la composición dramática, sino como teatro que se centre en los procedimientos para alcanzar sentidos a posteriori”, un teatro que desarticula ideas previas y lugares comunes “para que estallen tensiones y polisemia” (Sanguinetti, 2015, Prólogo, p. 6).

La guerra tiene relación con la política, sentenció Carl von Clausewitz (1983), militar y filósofo prusiano, en su emblemática afirmación de que la guerra es una continuación de la política por otros medios. Pero, si hay “guerra” en la trilogía, esta no se manifiesta solo como conflicto entre Estados, sino también como revolución, rebelión o lucha armada de una clase social.

En la historia reciente, Uruguay no ha participado significativamente de conflictos bélicos. La guerra, para el uruguayo, es algo extranjero, pero sí se vive un constante recuerdo de los hechos desencadenados por el golpe de Estado hace cincuenta años. Las historias de terrorismo de Estado y de violaciones a los derechos humanos han sido representadas en un sinnúmero de textos y puestas en escena, y marcan un estilo y una estética propias del teatro político uruguayo. En el teatro de Sanguinetti, aparece una preocupación por el pasado reciente y se alude a la violencia política, pero no en ese sentido tan frecuente en las últimas décadas. Hay algunas alusiones a la violencia estatal, pero lo fundamental en su teatro es la voluntad de repensar constantemente el fracaso de la violencia revolucionaria.

En general, vincular el pasado de violencia política con la idea de guerra es “políticamente incorrecto”. No suele considerarse legítimo, porque se trató más bien de una lucha armada o conflicto político entre los militares y el pueblo que se había manifestado contra ese sistema opresor. Pero el teatro de Sanguinetti es muy singular dentro de esta línea. En historias que de alguna manera aluden a ese pasado reciente aunque no lo representen de modo directo, hay escenas que podrían vincularse con una guerra e incluso la idea de guerra aparece en el discurso de algunos personajes, lo cual no quiere decir que el dramaturgo sostenga ese punto de vista: en el teatro de Sanguinetti, la ironía, el humor y otros procedimientos impiden que identifiquemos lo que dicen los personajes con lo que piensa el autor.

Ninguna de las obras se retrotrae al pasado para representarlo en términos de teatro histórico, pero aspectos del pasado revolucionario se incrustan en historias desopilantes emplazadas en el presente de la posdictadura, como si de algún modo se repitieran. En *Argumento contra*

*la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* (desde ahora, *Argumento...*), escrita en mayo de 2012 y estrenada en el Teatro Solís de Montevideo el 11 de enero de 2013, Sanguinetti imagina que dos parejas jóvenes que viven en un presente que solo promete el fin del mundo, preparan un acto revolucionario inspirándose a su manera en los movimientos nihilistas, anarquistas y dadaístas. Pero ese plan, en el que resuenan conocidas ideas de la izquierda, también incluye ahora confrontar a los viejos intelectuales izquierdistas. Como acción inaugural para el cambio social, proyectan un triple atentado en universidades del Cono Sur tradicionalmente contestatarias, como la Facultad de Humanidades de Montevideo, la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Santiago de Chile, es decir, centros de estudios en los que se formaron y ejercieron los intelectuales de los sesenta. El primer golpe sería en Montevideo y los personajes lo piensan al estilo de las masacres hechas por jóvenes en campus como el de Virginia Tech o como la Masacre de Toulouse de 1562. Por otro lado, la obra comienza con imágenes de televisión que, según las didascalias, provienen de “algún documental en blanco y negro con soldados y tanques, pancartas estudiantiles, y bombas. Un documental sobre algún país de América Latina en los setenta” (Sanguinetti, 2015, p. 15).

La tercera de las obras de la trilogía (dejo la segunda para el final) se titula *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* (desde ahora, *Breve apología...*), se estrenó en 2014 y fue el texto ganador del Premio Anual de Literatura de Comedia Inédita por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. En este caso, se cuenta la historia de una pareja de jóvenes universitarios uruguayos que se ha trasladado a Manhattan junto con el abuelo trotskista de uno de ellos. Alojados en el departamento de un amigo, que es hijo del cónsul de Uruguay en Nueva York, planean un complot para *hackear* los laboratorios de genética de la Universidad de Columbia y apoderarse del ADN de los gorilas de espalda plateada. Con este ADN fabricarán un concentrado letal de testosterona que contagiará al planeta a través de la pintura roja de las latas de Coca Cola y se transformará en una epidemia a nivel mundial: todo el que tome Coca Cola se animalizará; habrá un delirio violento y genital a escala global en el que se devorarán los unos a los otros; el capitalismo se

liquidará a sí mismo, lo que permitirá la construcción de una sociedad “ideal”. Los conspiradores, se guardarán de tomar Coca Cola y preservarán del contagio a Noam Chomsky para que sea el líder de una historia nueva, que reconstruirá a la humanidad a partir de cero. El autor de referencia en este caso es Trotsky con su concepto de “revolución permanente” y su idea de que la clase trabajadora debía liderar una transformación socialista en los países atrasados para que esta se extendiese internacionalmente, enfrentando la resistencia de la burguesía y el imperialismo, hasta lograr la emancipación mundial:

NICOLÁS: Hablamos de un ritmo de revolución permanente.

BENJAMÍN: No empieces con Trotsky de nuevo, Nicolás.

NICOLÁS: Revolución permanente en sus tres niveles. Primero, cambios políticos iniciales: de la democracia burguesa, a la democracia revolucionaria, y de ahí a la revolución socialista. Segundo, defensa del desequilibrio político y de la lucha interna constante una vez alcanzado el Socialismo como tal. Tercero: internacionalismo. La revolución no puede triunfar en un solo Estado aislado del resto. Mil novecientos diecisiete no ha acabado, compañeros. Tenemos otra oportunidad. Por eso, este mapa. Por eso, nuestro plan. Y por eso, ¡chupate ésta, Stalin! (p. 193)

*Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* (desde ahora, *Sobre la teoría...*), escrita en 2012 y estrenada en 2014, obtuvo el Premio Literario Juan Carlos Onetti de la Intendencia de Montevideo. Aquí los protagonistas son cuatro cascos azules uruguayos de la ONU (Carlos, Ernesto, Lenin y Raúl), que se encuentran en una base militar en Puerto Príncipe, Haití. Los hechos que sirven de disparador a esta obra tienen que ver con la participación efectiva de cascos azules uruguayos en Haití, y más particularmente con una denuncia contra un grupo de soldados que participaron en abusos sexuales contra un joven haitiano. Este incidente verídico ocurrió en la base militar de Port Salut, en el sur de Haití, y conmocionó a Uruguay gracias a la difusión en Internet de un video de 45 segundos, filmado con un teléfono móvil. La violación sexual generó reacciones de condena y manifestaciones callejeras en Haití, además de una denuncia penal contra los autores en Uruguay. La obra se desarrolla dentro de una base militar, donde los cascos azules se han

refugiado. En el afuera, ha estallado una descontrolada revuelta de haitianos que buscan confrontarlos. A diferencia de los otros dos textos, la “revolución” no es emprendida por personajes uruguayos, sino que son ellos quienes se ven amenazados por un levantamiento. Los cascos azules no organizan ni ejecutan la rebelión, pero su relación con la revolución es más complicada. En un momento descubren que ellos mismos pudieron haberla causado involuntariamente porque llevaron a la misión bibliografía marxista, entre otros libros “peligrosos”. Uno de los cascos azules los repartió entre los habitantes locales y, para colmo, les dio una clase sobre la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo.

En este caso, las teorías son utilizadas por los uruguayos no para planear una revolución, sino para tratar de comprender lo que pasa. El humor que Sanguinetti pone en juego en esos momentos, se aprecia en el siguiente pasaje en el que se explica la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo usando una pizarra y dibujos infantiles:

ERNESTO: ¿Les hablaste de la *Fenomenología del espíritu*?

RAÚL: Algunas cosas. “La dialéctica del amo y el esclavo”, y poco más.

*Silencio.*

LENIN: A RAÚL. Sos un imbécil.

ERNESTO: ¿Lenin, vos leíste a Hegel?

LENIN. No, pero ese título destila socialismo, Ernesto. “La dialéctica del amo y el esclavo”. Lo escuchás y te vienen ganas de prender fuego algo inmediatamente. Es una invitación a vivir en comuna. A dejar de bañarse. Y a plantar berenjenas en el jardín del fondo, Ernesto. A mí no me engañan.

RAÚL: Hegel no habla sobre eso.

CARLOS: ¿Y de qué habla, Raúl?

LENIN: De una manga de hippies del orto alimentándose a base de comida macrobiótica, de eso habla. ¡Me cago en la revolución!

RAÚL: Esperá. *Recoge la pizarra de escuela que quedó tirada por ahí y la recuesta contra algún rincón.* La idea de Hegel es bastante sólida.

LENIN: *Señalando su entrepierna.* Ésta es sólida.

ERNESTO: No seas básico, Lenin. Estamos intentando hablar de Hegel acá.

RAÚL: *Recogiendo algunos marcadores para pizarra.* Es algo así. Escuchen. *Escribe “Hegel” en la pizarra.* Para Hegel al principio está el sujeto. *Dibuja un sujeto en la pizarra. Un dibujo infantil, un fosforito con*

*brazos y piernas*. Solo. Aislado. Y ese sujeto sale de sí para ir al mundo de los objetos movido por el deseo. *Dibuja un objeto, como por ejemplo una manzana, y la une al sujeto a través de una flecha sobre la cual escribe la palabra "Deseo"*. Se encuentra con un objeto, y lo incorpora, es decir, lo anula. Tiene hambre y come, integra el alimento. Pero de repente se encuentra, no con un objeto, sino con otro sujeto. *Borra la manzana y dibuja otro sujeto, del que sale un globito que dice "¡Hola!"*. Y quiere ser reconocido por ese nuevo sujeto, quiere ser reconocido como sujeto independiente. ¿Cómo?, anulando al otro, peleando. *Del primer sujeto sale un globito que dice "Grrrr"*. Es una lucha a muerte por el reconocimiento de la propia existencia. Ser o morir. Y no estamos hablando de un delirio persecutorio, ¿me siguen? Esto es real. (Sanguinetti, 2015, pp. 130-131)

Como se observa, las tres obras comparten procedimientos de ficcionalización por los cuales, al ser reinstaladas en el presente, las ideas y prácticas revolucionarias del pasado producen monstruosidades y planes erráticos que podrían causar espanto si no fuera por el humor desopilante que caracteriza al autor. Es algo que encaja muy bien con lo que Mark Fisher (2016) llama "realismo capitalista", es decir, una cultura que deriva de la creencia de que no hay alternativa al capitalismo. Salvo un apocalipsis, sobre todo el apocalipsis *zombie*:

[...] La descripción más gótica del capitalismo es también la más certera. El capital es un parásito abstracto, un gigantesco vampiro, un hacedor de *zombies*; pero la carne fresca que convierte en trabajo muerto es la nuestra y los *zombies* que genera somos nosotros mismos. En cierto sentido la élite política simplemente está a nuestro servicio; y el miserable servicio que nos provee es lavarnos la libido de modo sumiso, representar los deseos de los que no nos hacemos cargo como si no tuvieran nada que ver con nosotros. (p. 39)

Este tipo de estética apocalíptica forma parte de la dramaturgia de Sanguinetti. En los textos de la trilogía, el *zombie* se manifiesta repetidamente y de múltiples maneras. Como vimos, se manifiesta algo parecido, aunque no exactamente igual, en el desquiciado proyecto revolucionario que arman los personajes de *Breve apología...*, y se observa también en *Sobre la teoría...*, en las especulaciones con las que los cascos

azules tratan de explicarse la rebelión de los haitianos. En un momento, Lenin supone que se avecina una invasión *zombie*:

Son comunistas, Ernesto. Y atrás de ellos una horda de zombis bolcheviques con acento cubano y ojos achinados. Están formando un ejército de rojos del más allá, mierda. ¿No te das cuenta? Van a invadir América Latina empezando por acá, por esta isla de negros de mierda. Esta vez es en serio, la puta madre. Una horda de muertos-vivientes marxistas leninistas chupaculos de Mao. Si hay mil millones de chinos vivos, muertos hay muchos más, carajo. Los chinos zombis van a invadir el mundo. Van a levantar de nuevo el muro de Berlín. Y van a mandar a nuestros hijos a vivir a Siberia para comerles los cuerpiitos. (Sanguinetti, 2015, p. 94)

Si bien, en las obras de la trilogía, los enfrentamientos que forman parte de la acción no son precisamente una guerra entre Estados, vemos que aquí el Estado aparece en la imaginación del personaje. Los conflictos políticos, estallidos sociales o levantamientos armados de una clase social contra otra parecen establecer un vínculo con la idea de guerra, o al menos, para algunos personajes, es una guerra lo que subyace en las desigualdades y tensiones sociales.

### **La generación de la posdictadura: herencias del pasado en el teatro de Sanguinetti**

Uruguay experimentó un régimen autoritario brutal durante la dictadura, caracterizado por la represión política, la censura, las violaciones a los derechos humanos y el exilio de numerosos intelectuales y artistas referentes en nuestra región. La transición a la democracia en 1985 marcó el inicio de una nueva etapa, pero también persistían heridas y desafíos profundos. Aquellas personas que nacieron, crecieron o vivieron gran parte de su vida adulta después del período de dictadura militar (1973-1985) forman parte de una generación marcada por haber experimentado la transición del régimen autoritario a la democracia e interpelada por las secuelas y las transformaciones sociales y políticas que resultaron de ese proceso histórico de memoria colectiva en la sociedad uruguaya.

El contexto en el cual se produjo la trilogía es el Uruguay posmoderno caracterizado por la crisis económica de principios del siglo XXI, la explosión del capitalismo, las cicatrices de la posdictadura como herencia del pasado. En *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente*, Sanguinetti (2021) declara en el prólogo:

La generación de mis padres imaginó otro mundo posible. El golpe de Estado les demostró que había quienes todavía seguían demasiado abrazados al mundo de siempre. Y, esos quienes, tenían tanques de guerra. Me es inevitable sentirme hijo de un sueño roto, de un plan perfecto abortado a fuerza de secuestros clandestinos, encarcelamientos por ideas, desapariciones forzadas, bombas lacrimógenas y armas de fuego. Mi generación nació con polvo de ceniza y una doble condición: tiene adentro algo de muerte implacable y, al mismo tiempo, algo de brasa encendida. (p. 9)

Podemos acercar esta mirada del autor al concepto de posmemoria elaborado por Marianne Hirsch (2021) para explicar la continuidad de un trauma tanto personal como colectivo en la generación posterior a aquella que vivió los hechos. Uno de los rasgos que caracterizan a esas experiencias de posmemoria es que el recuerdo solo se da por medio de las historias e imágenes recibidas de una generación precedente. Ya hemos visto que las obras de la trilogía están llenas de referencias a las ideas y acciones de los años sesenta y setenta, como si el propio Sanguinetti estuviera marcado por aquellos planes revolucionarios perdidos en el pasado, proyectos que en el presente cuesta pensar como posibilidad. Él mismo señala sobre *Argumento...*:

Comencé a escribir este texto preguntándome por qué es tan difícil moldear con madurez la palabra *revolución* en el mundo actual, y cuestionándome sobre los sinsentidos erráticos que ello provoca en una generación bisagra nacida a medio camino entre la época del autoritarismo gubernamental y el tiempo de la banalización internacional de la política. (Sanguinetti, 2021, p. 12)

En *Argumento...* y *Breve apología...*, hay personajes jóvenes que retoman ideas del pasado revolucionario para cambiar el mundo. Pero esos elementos del pasado conviven con elementos extraños en medio del

contexto posmoderno y dan como resultado hechos extraños. En *Argumento...*, tópicos emblemáticos de la izquierda revolucionaria latinoamericana de mediados del siglo XX, y también de sus personalidades (José Carlos Mariátegui, Carlos Quijano, el Che Guevara, Fidel Castro, entre otros), se mezclan con referencias a *Animaniacs*, *Taxi driver*, *Wonder Woman*, *Beetlejuice*, *E.T.*, *Wolverine*. Tres de los cuatro personajes irónicamente se cubren sus rostros con máscaras de Wakko, Yakko y Dot, los protagonistas del dibujo animado *Animaniacs* de la Warner Brothers, porque su proyecto busca llamar la atención mediática. Como si previeran su fracaso, buscan esa visibilidad para que la aventura al menos sirva en el futuro: “Si no sirve para cambiar el mundo, va a servir para que después de esto haya que cambiarlo”, dice Manuel (Sanguinetti, 2015, p. 78), porque todo está teñido por la incredulidad y el desencanto:

MANUEL: Algo se rompió. Hace tiempo. De noche, antes de acostarme, trato de entender. Por qué. Por qué tengo miedo.

MATEO: ¿De qué?

MANUEL: No sé. De todo. De salir a la calle. De votar en las elecciones. De creer en una idea. De creer en las personas. En un partido. De volverme anarco. De ir a trabajar. De criar a un hijo. De vivir. Y a veces quiero que reviente el Estado e irme a vivir a un falansterio. O a un kibutz, que es lo más parecido que hay. Cuando Lis nació, la primera noche, le leí el *Ulises* de Joyce. Si empieza ahora capaz que algún día lo entiende. Soy un desastre. No sé qué hacer. Y esto es una manera de... No sé, de nada. ¿Podemos hablar de otra cosa? (p. 26)

Al final de la obra, cada una de las parejas tiene un bebé en su respectivo cochecito. Todo es ante todo para ellos, dice Manuel. Por eso piensan ahora, como parte de la revuelta, el atentado contra las universidades donde se formaron sus padres revolucionarios, esos padres que, como señala Manuel, “estaban ocupados haciendo la revolución” (p. 81) y no tuvieron tiempo de enseñarle a andar en bicicleta. Pero al final de la obra, los cuatro protagonistas han abandonado el apartamento para cometer su atentado y solo quedan en el escenario los dos cochecitos de bebé delante de la pantalla de televisión encendida. Las didascalias señalan:

*Los bebés quedan solos, escuchando la canción, unos minutos. Entonces algo cambia en la pantalla de la televisión. La transmisión se ve interrumpida por un flash informativo en vivo desde la Facultad de Humanidades. ÉRICA y MATEO aparecen en la imagen. Están disparando. Los estudiantes corren. Gritan. El periodista que cubre la noticia habla sin entender. Las imágenes se vuelven desprolijas, difusas. Caen algunos heridos. Algunos cuerpos. Sangre. El periodista sigue hablando. El camarógrafo sigue mostrando todo.*

*10:56 am. Living.*

*El caño de una escopeta empieza a asomar desde dentro del carrito de Lis. Apunta al carrito de Gus. Un brazo de bebé sostiene el arma. Aprieta el gatillo. Un cartel de “BANG” sale del caño. Sigue sonando “Vamo’ a portarnos mal” de Calle 13.*

*10:57 am. Apagón. (p. 83)*

En los textos de Sanguinetti los personajes tienen el impulso de luchar contra el sistema, pero se los impide una época en la que toda idea de cambio es inmediatamente devorada por el mercado. En su necesidad de transformar el mundo, los personajes construyen y destruyen planes que recuerdan constantemente experiencias del pasado revolucionario uruguayo y latinoamericano. El “realismo capitalista” tiende a bloquear o dificultar esos recuerdos por extemporáneos. El humor y el disparate quizás sean la estrategia de Sanguinetti para que ese gesto no parezca fuera de época, y también para no dejar de hacerlo.

## **El procedimiento del montaje y su efecto político**

Los textos de la *Trilogía* están compuestos por diálogos profusos, atiborrados de significados, con gran variedad de registros lingüísticos y referencias históricas en las que el presente se yuxtapone con diversos pasados. Es visible la intención de desacralizar los discursos filosóficos o científicos con alusiones a la cultura *pop*. También se alternan contenidos políticos e ideológicos contradictorios. Múltiples alusiones a la cultura uruguaya motivan notas a pie página para lectores extranjeros. El humor se plantea en varias tonalidades: hay humor tonto y ridículo, humor vulgar e incluso grosero, humor negro y bromas políticamente incorrectas.

El mismo autor ha autoconceptualizado su obra dramática como “palimpsesto ideológico” o “yuxtaposición de sentidos” (Sanguinetti, 2015: 244). El palimpsesto o yuxtaposición en la dramaturgia, según el autor, es un procedimiento frecuente en la posmodernidad, cuyos antecedentes pueden visibilizarse en las vanguardias poéticas y artísticas de principios del siglo XX. Sanguinetti se ve influenciado por Peter Bürger (2010), que en *Teoría de la vanguardia* explica el concepto de yuxtaposición como un tipo particular de montaje que puede provenir del collage cubista de principios del siglo XX o los fotomontajes políticos de John Heartfield creados como denuncia en la Alemania nazi. Según explica Sanguinetti:

[...] la yuxtaposición entendida como coexistencia de elementos disímiles en una misma imagen, en un mismo golpe de recepción, supone de hecho un rechazo al realismo. Implica una construcción poética de la realidad. Plantea una alternativa a lo cotidiano. Pero no solo eso. (Sanguinetti, 2015: 239)

La yuxtaposición de elementos disonantes es un tipo de montaje que manipula las imágenes con el fin de una multiplicación de los sentidos. La mirada del espectador es impactada y provocada de modo que se desautomatice su recepción. Un carro de bebé utilizado para transportar armas y del que se extraen revólveres, granadas, cuchillos, piedras, y dentro del cual la criatura aún duerme, es una escena que forma parte de *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur*. Junto al carro hay alguien que advierte: “Te quedó una granada”, obteniendo por única respuesta: “No. Esa es de peluche”. Y tras un silencio prolongado, una duda: “Creo” (p. 55). Un carrito de bebé que transporta armas, una granada de juguete que no se sabe si es real y que podría efectivamente explotar en cualquier momento. Estas escenas inverosímiles son comunes en el teatro de Sanguinetti. La yuxtaposición genera una construcción poética de la realidad que el espectador deberá afrontar emprendiendo un proceso activo. Sanguinetti utiliza la yuxtaposición de un modo que impide que el espectador se establezca en una determinada síntesis o interpretación. Las hipótesis de sentido se multiplan. Los textos producen más preguntas que respuestas y sacuden las convicciones. No se trata de reflejar la realidad, sino de construir con esos materiales un mundo

cargado de paradojas (por ejemplo, un soldado es capaz de explicar la dialéctica del amo y del esclavo). Un universo extraño, pero hecho con elementos reconocibles de la cultura uruguaya y de la global que, por su manera de combinarse entre sí, parecen inusuales o “anormales”. Así, el procedimiento estético de montaje genera una desautomatización perceptiva de las realidades y convenciones.

## Referencias

- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Las Cuarenta.
- Clausewitz, Carl von (1983). *De la guerra*. Ediciones Solar.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Sanguinetti, S. (prólogo de Roger Mirza) (2015). *Trilogía de la revolución*. Estuario Editora.
- Sanguinetti, S. (2021). *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente*. Punto de Vista.
- Villafañe, Juano (s.f.). *Una nueva filosofía de la praxis*. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. <https://www.centrocultural.coop/revista/2/filosofia-del-teatro-i-convivio-experiencia-subjetividad-por-jorge-dubatti-buenos-aires>