



**El “palimpsesto ideológico” y la “yuxtaposición de sentidos” en la
Trilogía de la Revolución y *El gato de Schrödinger* de Santiago
Sanguinetti.**

Humor e interpretación transtextual

María Soledad Álvez Cavanna

Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad de la República

Montevideo

Febrero de 2023



El “palimpsesto ideológico” y la “yuxtaposición de sentidos” en
la *Trilogía de la Revolución* y *El gato de Schrödinger*
de Santiago Sanguinetti.

Humor e interpretación transtextual

María Soledad Álvez Cavanna

Tesis presentada con el objetivo de obtener el título de Magíster en Ciencias Humanas en el marco del Programa en Teoría e Historia del Teatro.

Director de Tesis: Profesor Dr. Rogelio Mirza

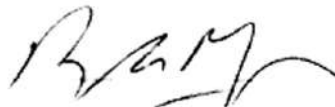
Montevideo, 28 de febrero de 2023.

Montevideo, 27 de febrero de 2023.-

Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Comisión Académica de Posgrado:

Por intermedio de la presente, en mi papel de tutor de la tesis de maestría de María Soledad Álvez Cavanna titulada “El palimpsesto ideológico y la yuxtaposición de sentidos en la *Trilogía de la Revolución* y *El gato de Schrödinger* de Santiago Sanguinetti”, certifico que la tesis se encuentra finalizada y en condiciones de ser presentada para su defensa, para lo cual otorgo mi aval.

Sin otro particular, saluda atentamente,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'R. Mirza', with a stylized flourish at the end.

Dr. Roger Mirza



AGENCIA NACIONAL
DE INVESTIGACIÓN
E INNOVACIÓN

Esta tesis fue realizada con el apoyo de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) mediante la Beca de Maestría Nacional en Investigación Fundamental.

A Damián, por creer en mí, y, sobre todo, por convencerme de que sí se puede.
A mis hijos, Santino y Mailena, el motor de mi superación, por ellos y para ellos.

Agradecimientos

A mi tutor, Roger Mirza, por la oportunidad y el apoyo dedicado a lo largo de estos años de trabajo.

A Santiago Sanguinetti por el tiempo brindado en la entrevista, por los materiales y su disposición para la investigación realizada.

Especialmente agradezco a mis amigos Rodrigo Viqueira y Yamile Ferreira por su apoyo y ayuda constante, fueron un gran sostén a lo largo de la gestación de esta tesis.

Agradezco a la ANII por la beca brindada para la finalización de la tesis.

Agradezco al tribunal examinador.

Agradezco, por sobre todo e infinitamente, a mi familia. A mi compañero, Damián Pérez, por su empuje constante, sus consejos, la motivación y su ayuda incondicional en todos los sentidos. A mis hijos, por las horas que no pude estar con ellos y por ser mi motivación. A mi segunda madre, Raquel, por su ayuda ilimitada y constante para poder continuar con mis estudios, porque sin su apoyo no hubiera sido posible lograrlo. A mi padre Hugo (*in memórian*), a mi madre Regina y mi hermano Federico, por enseñarme a no claudicar y trabajar esforzadamente para lograr mi propósito.

Resumen

La tesis estudia los procedimientos de *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos* elaborados por Santiago Sanguinetti aplicados a las obras dramáticas que integran la *Trilogía de la Revolución* junto a *El gato de Schrödinger*, especialmente en lo que concierne al uso de transtextualidades culturales, históricas e ideológicas como mecanismo de provocación del humor en los espectadores y lectores. El análisis se realiza desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro de Jorge Dubatti para así indagar a nivel micropoético y macropoético el llamado teatro político de Sanguinetti en los aspectos que vinculan las relaciones transtextuales con el efecto humorístico y la interpretación de significados. El estudio micropoético de cada una de las obras brinda información y conocimiento para comprender las características principales de la macropoética de Sanguinetti en esta segunda etapa de su dramaturgia, la del teatro político, luego de haber tenido una primera etapa de teatro poético o abstracto.

Palabras claves

Santiago Sanguinetti - Teatro uruguayo - *Trilogía de la Revolución* - *El gato de Schrödinger* - Transtextualidades

Abstract

The thesis deals with the study of procedure of *ideological palimpsest* and *juxtaposition of meanings* elaborated by Santiago Sanguinetti, and it applies them to the dramatic works that integrate the *Trilogía de la Revolución* together with *El gato de Schrödinger*, especially regarding the use of cultural, historical, and ideological transtextualities as a humor provocation mechanism in audiences and readers. The analysis is framed within the perspective of Jorge Dubatti's Philosophy of Theater in order to inquire, at a micropoetic and macropoetic level, Sanguinetti's political theater in the aspects that connect transtextual relationships with the humorous effect and the interpretation of meanings. The micropoetic study of each of the plays provides information and knowledge to understand the main characteristics of Sanguinetti's macropoetics in this second stage of his dramaturgy, understood as a political theater, after his first stage of poetic or abstract theater.

Key words

Santiago Sanguinetti - Uruguayan Theater - *Trilogía de la Revolución* - *El gato de Schrödinger* -
Transtextuality

Tabla de contenidos

1. Introducción	11
1.1. Definición del objeto de estudio y fundamentación.....	11
1.2. Objetivos generales y específicos	14
1.2.1 Objetivos generales.....	14
1.2.2. Objetivos específicos.....	14
1.2.3. Preguntas orientadoras.....	14
1.3. Contenido de los capítulos	16
1.4. Antecedentes.....	17
1.4.1. Estado de la cuestión	17
1.4.2. Corpus.....	20
2. Marco teórico	22
3. Metodología.....	41
4. El humor moderno en la Trilogía de la Revolución y en El gato de Schrödinger	46
4.1. La conceptualización sobre lo cómico desde la perspectiva de Henri Bergson	46
4.1.1. Las leyes generales del efecto cómico en las formas y movimientos.....	46
4.1.2. Lo cómico en los actos y situaciones.....	54
4.1.3. Los procedimientos cómicos en las palabras	64
4.1.4. Lo cómico en los caracteres de los personajes.....	77
4.2. El humor según Robert Escarpit.....	89
4.3. La “sociedad humorística” de Gilles Lipovetsky	94
5. Transtextualidades humorísticas en el teatro político de Sanguinetti	100
5.1. Argumento contra la existencia de vida inteligente en el cono sur.....	103
5.2. Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la Revolución en el Caribe.....	120
5.3. Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan.....	135
5.4. El gato de Schrödinger	150

6. Consideraciones finales.....	161
Referencias bibliográficas	165
Anexo	171
Documento	171
Registros fotográficos.....	181

1. Introducción

1.1. Definición del objeto de estudio y fundamentación

Las obras de Santiago Sanguinetti (Montevideo, 1985) dentro de la escena uruguaya –y también internacional– han tenido buena recepción del público desde el inicio, lo que implicó una consagración muy rápida desde que comenzó con sus representaciones en 2006 con el estreno de su primera obra *Limbo*. Desde ese año hasta la actualidad, ha estrenado diecinueve obras, muchas de ellas premiadas a nivel nacional e internacional, que evidencian la importancia de este actor, director, docente y dramaturgo para el teatro uruguayo.

Las obras estrenadas hasta el momento han sido: *Limbo* (2006), *Fuga de los ángeles* (2006), *El ala quebradiza de la mariposa* (2007), *Esquizofrenia* (2007), *Ruido* (2007), *Obscena*¹ (2008), *Ararat* (2008), *Epifanía* (2009), *Nuremberg* (2009), *La Historia Universal* (2009), *Último piso del Hotel California* (2010), *Libertad* (2011)², *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), *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* (2014), *El gato de Schrödinger* (2016), *El Quijote de Plata* (2018)³, *Bakunin Sauna. Una obra anarquista* (2019) y *Tambo Prehistórico Theme Park* (2021).

Elegí centrar mi investigación en el estudio del humor y los procedimientos cómicos transtextuales en las primeras obras del “teatro político” de Sanguinetti, tres de las cuales integran la *Trilogía de la Revolución: Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur, Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe y Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan*. Completando el estudio del humor de esta tetralogía con *El gato de Schrödinger* que correspondería al drama satírico, según lo entiende el propio autor:

¹ La obra fue escrita en colaboración con Gabriel Calderón, Luciana Lagisquet y Alejandro Gayvoronsky (Dramaturgia uruguaya, 2008).

² La mayoría de las obras están publicadas para descargar gratuitamente del la página Dramaturgia uruguaya (<https://dramaturgiauruguaya.uy/santiago-sanguinetti-riccardi/>). El ordenamiento en la mención de estas obras sigue el propuesto por Federico López-Terra (2018b, p. 301).

³ Producción del Ballet Nacional del SODRE que contó con la dirección de Igor Yebra y la dramaturgia de Santiago Sanguinetti.

Me gusta pensar mucho en estas tres obras como una trilogía griega, como trilogía trágica. Los personajes que llevan adelante una acción de la que no son conscientes y de estas fallas, errores o acciones inevitables provocan este alzamiento que se les vuelve en contra. Por otra parte los griegos cuando competían presentaban trilogías de tragedias más un drama satírico, era una tetralogía. Ahora estoy escribiendo ese drama satírico. (Entrevista exclusiva..., 2016, párr. 24-25)

Gabriel Calderón (2013) resaltaba el carácter evolutivo en la dramaturgia de Sanguinetti. Con motivo de la publicación de la obra ganadora del Premio Onetti en 2012, *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe*, destaca en el prólogo que la escritura de Sanguinetti “ha cambiado y mutado de maneras impensables” (p. 6). Soledad Gago (2018) expresa en una entrevista que en estas cuatro obras: “Hay un poco de naturalismo desgarrado, un abandono de lo poético que tuvo su escritura al comienzo, entendiendo a lo poético ‘como la palabra llamando la atención sobre sí misma’” (párr. 7).

El tema a investigar es el humor y la comicidad en relación con la construcción de sentidos que propone, cómo se conceptualiza ese humor desde criterios transnacionales, uniendo lo universal-global a una comicidad de valor regional-local y transtextual.

Se estudian algunos casos de humor local uruguayo, es decir, situaciones cuya comicidad se desprenden del hecho de compartir una misma territorialidad:

Son obras uruguayas y para uruguayos. Está claro que como toda pieza que sabe dar en la tecla y tocar temas universales, estas obras pueden ser consumidas, entendidas y disfrutadas por un público mucho más amplio. Pero gran parte de su encanto y, en especial, de su humor radica precisamente en su conexión directa con un universo indiscutiblemente uruguayo. (López-Terra, 2018a, p. 278)

Desde la visión de la *Filosofía del Teatro* se debe comprender la singularidad del objeto de estudio y su valoración como acontecimiento territorial. Por un lado, “el teatro es un acontecimiento de la cultura viviente (...) en el que confluyen tres sub-acontecimientos: convivio, *poíesis* corporal y expectación” y como “cultura viviente no se puede desterritorializar”, ya que su “naturaleza metafórica se relaciona de forma compleja con la historia social y presenta una historia interna y una historia externa.” (Dubatti, 2016, p. 69). Comprendemos a la territorialidad desde el área del Teatro Comparado según Dubatti (2010), que:

afirma que las poéticas teatrales deben ser comprendidas en su dimensión territorial-supraterritorial (dimensión cartográfica) y de historicidad. La Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el estudio de los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad, por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales y supraterritorialmente, así como en su historicidad a partir de observaciones de necesidad y posibilidad histórica. (p. 59)

Por ende, desde el aspecto territorial, un espectador que no comparta el conocimiento de los códigos culturales, los símbolos nacionales y, en definitiva, los signos que son propiedad de la tradición uruguaya, no logrará interpretar el alcance de ese humor y, por lo tanto, realizará una captación general de la obra, sin poder logra un desmenuzamiento de determinados detalles de naturaleza humorística.

Por otro lado, la dramaturgia de Sanguinetti presenta un humor de carácter supranacional que permite su universalización y comprensión posible en diferentes partes del mundo.⁴ Se estudian las transtextualidades relacionadas con la realidad nacional y global que permite la construcción de este humor particular transnacional.

Santiago Sanguinetti declara que ese humor –que considera además una característica de la dramaturgia uruguaya contemporánea–, implica una

desjerarquización temática y una sucesión permanente de detalles en el tratamiento de temas. En las obras de Spregelburd, en las mías y creo que en las de Gabriel (Calderón) también, es difícil identificar un único tema, porque se habla de muchas cosas, y todas están a la par. Salirse de los modelos preestablecidos es otra característica de la dramaturgia uruguaya. (Tedesco, 2016, párr. 9)

La multiplicidad de tonos reflejan en sus obras el humor que “desolemniza el objeto estético” (Tedesco, 2016, párr. 10) y los mecanismos que lo logran que son la *yuxtaposición de sentidos* y el *palimpsesto ideológico*.

En referencia a estos conceptos evocados, explica que:

La yuxtaposición de sentidos –o palimpsesto ideológico– es una intuición poética y un procedimiento estético de montaje que genera una oportunidad inmejorable para la apertura semántica, para el encuentro dialógico público y para la desautomatización perceptiva a través del impacto y ampliación del horizonte de expectativas espectatoriales. (Sanguinetti, 2015, p. 244)

⁴ Aunque algunas de sus obras han sido traducidas a diferentes idiomas, pensando estrictamente en una de las dramaturgias que nos compete en este estudio, *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe*, fue representada en el Festival Iberoamericano de Heidelberg, donde fue subtitulada en alemán. Con respecto a los sobretítulos por encima de la escena en formato de guiones, declaraba Sanguinetti: “Estuvimos también en Alemania. Acabamos de hacer dos funciones en el Festival Iberoamericano de Heidelberg y fue divino. La repercusión fue genial. Era muy raro porque los alemanes, evidentemente, no se reían con el español, se reían con los subtítulos en alemán. Se reían a destiempo. Era muy gracioso. Pasaba el chiste, iban con otra cosa y de repente (risas). Fue interesante, bien interesante. (...) Eran sobretítulos porque iban por encima de la escena, son proyecciones. (...) Teníamos a una traductora que estaba controlando las diapositivas (...). Iba apretando click a medida que el texto que aparecía iba coincidiendo con lo que se iba diciendo. El problema era que en un momento, como todas las cosas electrónicas dejan de funcionar -y en la primera función dejó de funcionar- (...). El sistema dejó de funcionar y estuvimos como cinco minutos que es muchísimo, en alemán sobre todo, sin sobretítulos, pero después funcionó bien y siguió bárbaro. (Creer o Reventar, 2017, min. 07:35-09:12).

1.2. Objetivos generales y específicos

1.2.1 Objetivos generales

- Estudiar el teatro político de Santiago Sanguinetti focalizando en su tetralogía conformada por la *Trilogía de la Revolución* y *El gato de Schrödinger*.
- Reflexionar sobre uno de los dramaturgos uruguayos más prolíficos y relevantes del siglo XXI.

1.2.2. Objetivos específicos

- Analizar los textos dramáticos que integran la *Trilogía de la Revolución* y *El gato de Schrödinger* desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro.
- Evidenciar la serie de transtextualidades que emerge en cada una de las obras estudiadas.
- Explicar la producción de sentido humorístico que provocan las transtextualidades.
- Comprender los procedimientos de *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos* en relación a cada una de las micropoéticas.
- Inferir cuáles son las características relevantes de la macropoética atendiendo especialmente al vínculo entre política y humor.

1.2.3. Preguntas orientadoras

El propósito de esta investigación es analizar cómo se relaciona este tema del humor con la autodefinición particular que utiliza Sanguinetti para referir su dramaturgia, donde ha denominado a la misma como “teatro de yuxtaposición de sentidos” o “teatro de palimpsestos ideológicos”.

Uno de los objetivos de la pesquisa es entrever en qué consisten esos procedimientos de montaje y su relación con el humor. Si son montajes a nivel de imágenes propuestas mediante el lenguaje o conceptos o intertextualidades explícitas, entre otros. Si en algunos casos se deben a la mención acelerada a diversos elementos de la realidad que se conjugan en un mismo espacio para generar la desautomatización de lo percibido y de esta manera buscan el efecto de la multiplicidad de sentidos posibles donde el lector/espectador, en una especie de *obra abierta* (Eco, 1992) o de indeterminación semántica, termine de completar su significación. Cómo,

cuándo y con qué intención se producen esas rupturas en la comunicación del texto dramático y los posibles efectos en el lector/espectador.

Sanguinetti sostiene que a continuación del teatro simbólico-metafórico de los años 70 y 80 del período de la dictadura, se impuso un “teatro de la imagen” (Tedesco, 2016, párr. 14) de los 90 y que actualmente hay un retorno a la importancia de la palabra: “Hoy se está volviendo a la palabra y se está poniendo el énfasis en la producción de sentido. Para eso hay que utilizar el habla, el sistema de la lengua, como sistema de producción de signos por excelencia” (Tedesco, 2016, párr. 14) ¿Qué implicancias tiene en el teatro actual ese estar “volviendo a la palabra”? ¿Por qué el énfasis está en la producción de sentido y cómo se logra? ¿Cómo interviene el humor en esta percepción del teatro que plantea el dramaturgo?

Estas preguntas se unen a la concepción del teatro y la definición de Sanguinetti, que motivan más cuestionamientos y se relacionan con el objeto de estudio: ¿Qué se entiende por “yuxtaposición de sentido” o “palimpsesto ideológico? ¿Cómo explorar los efectos mediante el empleo de esa técnica? ¿Cómo funciona el lenguaje y qué impresiones de sentido produce en los receptores? ¿Qué procedimientos utiliza para lograrlo y de qué manera funciona?

Esta dramaturgia presenta una manera particular de pensar, expresar y representar su ideología utilizando, en la mayoría de los casos, interpretaciones difusas, donde se tiende a la desautomatización y a las lecturas abiertas a diversas consideraciones semánticas por parte de los receptores. Roger Mirza (2015) aclara sobre esta característica: “Esa sería la condición de la creación como desarticuladora de las ideas hechas, de los clisés, de los lugares comunes, de la repetición y la pereza intelectual, para que estallen las tensiones y la polisemia” (p. 6).

El propio Sanguinetti (2015) alumbra sobre esta cuestión procedimental al argumentar el motivo de defender “el palimpsesto semántico como manera particular de abordar lo político” (p. 243), ya que permite ampliar y multiplicar los sentidos que se generan, que pueden desembocar en ideas e interpretaciones antagónicas. Para el dramaturgo, “La yuxtaposición forzada molesta y produce una conmoción frente a lo que no se puede quedar indiferente” (p. 243). Sostiene que la provocación que incomoda “habilita un diálogo y un cruce de argumentos inmediatos, y es justamente ese diálogo y ese cruce de argumentos, siguiendo a Hannah Arendt, la esencia de la política y la esencia del teatro” (p. 243).

Mediante el análisis de las obras elegidas se estudia el funcionamiento y las diferentes conceptualizaciones que surgen en esta dramaturgia, en particular a partir de esa construcción del humor y su finalidad.

1.3. Contenido de los capítulos

En cuanto a la estructura de la tesis, el primer capítulo aborda la explicación del objeto de estudio, fundamentando la relevancia de indagar sobre las obras contenidas en la *Trilogía de la Revolución* y *El gato de Schrödinger*. Asimismo, se centra en determinar los objetivos generales y específicos de este trabajo de investigación, partiendo de los antecedentes que configuran el estudio de estos procedimientos humorísticos tan particulares, evidenciando el estado de la cuestión y delimitando el corpus.

El segundo capítulo examina los fundamentos teóricos que entroncan esta investigación en relación al humor. Se parte del estudio sobre la “comedia” y la “comicidad” presentado por Pavis en su *Diccionario de Teatro*. Asimismo, se profundiza en los conceptos de humor en base a tres teóricos indispensables en la materia: Henri Bergson (1953) en *La risa*, Robert Escarpit (1962) con su libro *El humor* y Gilles Lipovetsky (2009) en su capítulo «La sociedad humorística» de su libro *La era del vacío*. También se referencia el marco teórico sobre el concepto de transtextualidad presentado por Gerard Genette (1989), el montaje como procedimiento técnico observado por Peter Bürger (1987) y el proceso de extrañamiento o singularización en la obra de arte logrado mediante la desautomatización perceptiva del receptor, que determina Viktor Shklovski (2011), para comprender el estudio realizado en los capítulos siguientes sobre el procedimiento de *yuxtaposición de sentidos* y *palimpsesto ideológico* utilizado por Santiago Sanguinetti en estas obras dramáticas.

En el tercer capítulo se explica la metodología siguiendo los lineamientos planteados por Dubatti (2007; 2010; 2014) en su *Filosofía del Teatro*, delimitando la literatura escrita como objeto de estudio dentro de su concepto de *teatro en potencia*. Utilizando una metodología de análisis de elementos textuales y lingüísticos, se realiza el análisis micropoético de las transtextualidades humorísticas para poder establecer los vínculos macropoéticos de las obras estudiadas dentro del marco del teatro político de Sanguinetti.

El cuarto dispone el análisis del humor moderno y sus procedimientos en base al marco teórico centrado en Henri Bergson (1953), Robert Escarpit (1962) y Gilles Lipovetsky (2009) enfocada en el reconocimiento de los mismos en la *Trilogía de la Revolución* y *El gato de Schrödinger*.

El quinto capítulo indaga sobre los procedimientos de “yuxtaposición de sentidos” y “palimpsesto ideológico” utilizados por Sanguinetti vinculado a la transtextualidad de Genette.

Asimismo, se realiza el análisis micropoético de construcciones humorísticas transtextuales en las obras de la *Trilogía de la Revolución* y *El Gato de Schrödinger*, en la relación de territorialización y supraterritorialización a la que pertenece.

Finalmente, en el sexto capítulo se elaboran las consideraciones finales del estudio de los casos planteados. El análisis micropoético permite arribar a conclusiones sobre la macropoética de Santiago Sanguinetti enfocado a las características del humor transtextual del teatro político del dramaturgo.

1.4. Antecedentes

1.4.1. Estado de la cuestión

El tema del humor ha sido estudiado por el propio Sanguinetti, quien ha realizado publicaciones académicas sobre sus propias creaciones. En *Trilogía de la Revolución* (2015), se incorpora a modo de anexo, el artículo “Entre lo sublime y lo espurio. Breve exposición sobre el concepto de yuxtaposición como procedimiento de montaje político”⁵. Aquí se expone, explica y fundamenta los procedimientos dramáticos que utiliza en la creación de su teatro político: la “yuxtaposición de sentidos” y “palimpsesto ideológico” (pp. 238-239). Elabora este anexo (se aclara a pie de página) a modo de síntesis de dos artículos previamente publicados en 2014: “Entre lo sublime y lo espurio” en la *Revista Conjunto* y otro en la *Revista Apuntes del Teatro*, titulado “Una trilogía de la revolución como alternativa al principio de no contradicción”. Publica “Escribir como una urgencia” en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*⁶ (2013). En 2021, realiza la presentación, a modo de introducción, en el compendio de sus comedias políticas estrenadas (y alguna de ellas ya publicadas) hasta el momento, en el libro *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente*. Se destaca en este prefacio, las consideraciones sobre su teatro político y el humor donde “La yuxtaposición como procedimiento anula cualquier síntesis o definición. Su intención es asumir para sí la

⁵ Aparece publicado también en *Sutexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto* (Nº12) en noviembre de 2016 (pp. 190-219), pudiéndose descargar la versión en español y portugués (<https://drive.google.com/file/d/1b2wNvHO3cjiXE6QGQtXVYlZxMYBlxzJ8/view>) y en el portal Hemisferio Izquierdo en 2018 (<https://www.hemisferioizquierdo.uy/single-post/2018/09/28/entre-lo-sublime-y-lo-espurio>).

⁶ El dato sobre esta publicación fue extraído de Dramaturgia Uruguay (<https://dramaturgiauruguay.uy/santiago-sanguinetti-riccardi/>), donde se indica: “Publicó artículos en revistas especializadas de Madrid (Primer Acto), La Habana (Conjunto) y Santiago de Chile (Apuntes de Teatro)” (párr. 1). La información completa de citación en Dialnet (<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/335877>) es: Sanguinetti, S. (2013). Escribir como una urgencia. *Primer Acto Cuadernos de Investigación Teatral*, I(344), pp. 98-100.

complejidad de la interpretación de sentido, y hacer de la representación teatral un palimpsesto ideológicamente incómodo” (Sanguinetti, 2021, p. 11). Asimismo, se debe tener presente el prólogo que escribió en relación a obras de su primera etapa, “Hacia una dramaturgia impresionista”, publicada en 2009 en el libro *Dramaturgia imprecisa*⁷. También, se ha tenido en cuenta para esta investigación, la visualización de la clase magistral “Desmontando... ‘El gato de Schödinger’”, realizada por Sanguinetti en el Centro Cultural España (CCE) en 2017 en el ciclo “Desmontando... El ADN de las puestas en la escena nacionales”.

En 2013, con motivo de ganar el Premio Onetti en la categoría de dramaturgia 2012, se publica *Sobre la Teoría del Eterno Retorno aplicada a la Revolución en el Caribe*. El prólogo, titulado “La promesa y el cumplido”, escrito por Gabriel Calderón (2013), recalca la evolución del teatro de Sanguinetti, desde una primera etapa de “negación a lo local” (p. 8), a la recuperación de la “dimensión política” (p. 9) unido a lo humorístico y bizarro, sobre temas de actualidad, con focalización territorial.

El prólogo de la edición de *Trilogía de la Revolución* en 2015, “El teatro como juego de debate político”, escrito por Roger Mirza, constituye un estudio profundo sobre las obras que integran esta trilogía y que son objeto de esta tesis. Mirza presenta el libro focalizando en el teatro político que tiende a lo polisémico, “alternando reflexiones teóricas e ideológicas con permanente juegos de ingenio, ironía, burlas y expresiones escatológicas” (p. 6).

María Esther Burgueño realiza el prólogo a la edición de *Animalia*, libro que reúne tres obras de la dramaturgia actual: *El bramido de Düsseldorf* de Sergio Blanco, *Historia de un jabalí o Algo de Ricardo* de Gabriel Calderón y *El gato de Schrödinger* de Santiago Sanguinetti. De esta última, resalta “el juego de deslizamientos de sentido, verbal, de comprensión y visuales” (p. 15) característicos del procedimiento que utiliza el dramaturgo en la creación de su comedia política.

En 2018, Federico López-Terra da a conocer dos artículos en el capítulo dedicado a Santiago Sanguinetti, correspondiente al libro dirigido por García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia uruguaya actual*. El primero de ellos, titulado “El pasado que regresa (Dramaturgia de ‘Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe’)” realiza un estudio comparativo entre esta pieza y las otras dos que conforman la *Trilogía de la Revolución*, destacando vínculos a nivel de temática y estructura dramática a modo de “círculos

⁷ Las obras dramáticas publicadas en este volumen son: *Ararat*, *Esquizofrenia (El cuchillo)* y *El ala quebradiza de la mariposa*, incluyendo un prólogo de Gabriel Calderón.

concéntricos” que las aproximan (2018a, p. 279); pero, diferencia elementos que destacan *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* en particularidades, definiéndola como la más “díscola” (p. 280), por el vínculo más complejo y denso con la “revolución” que establece, funcionando a modo de bisagra entre las obras. También se detiene en este capítulo a estudiar el humor irónico, satírico, grotesco en situaciones absurdas, generando deliberadamente una apertura a la ambigüedad del sentido que desprenden:

Se trata de un humor irónico que no nos permite nunca saber hasta qué punto el absurdo es ironía o pura literalidad. Por lo tanto hablamos de un humor que se vuelve incómodo, y que liga esas tres piezas como una sola, un único relato sobre la identidad y, más concretamente, sobre la identidad colectiva de los uruguayos (p. 278).

El segundo artículo académico de López-Terra (2018b), “Claves de la dramaturgia de Santiago Sanguinetti (*El camino de Santiago*)”, centra su estudio sobre las obras producidas hasta este momento tratando de establecer un mapa conceptual de la producción del autor. Distingue dos etapas, siendo la primera denominada “negra” o “apocalíptica” y la segunda “ácida” o “irónica” (p. 302). Dentro de la segunda etapa, destaca el reconocimiento del humor y la ironía como centrales. Se detiene en el “uso del distanciamiento como estrategia comunicativa” (p. 312). Establece que Sanguinetti muchas veces realiza acotaciones catalogadas como “irrepresentables”, que están “condenadas a morir en el papel, y se presentan como un guiño al lector”, aclarando que “«guiño» en referencia explícita a la conciencia de su autor al escribir esas acotaciones «imposibles»” (p. 313)⁸. También subraya la utilización por parte del dramaturgo de notas a pie de página en sus textos “donde brinda información extra tanto para el lector como para la representación (en forma de links, por ejemplo) o referencias intertextuales manifiestas o veladas, a obras clásicas” al “servicio del espectador” (p. 314).

Raúl Caplán publica en 2020, “Ecos de los 60-70 en *Trilogía de la revolución de Santiago Sanguinetti*” donde se analizan los aspectos humorísticos, de farsa y grotesco que promueven la reflexión de la actualidad partiendo de la relectura del pasado. Menciona la “yuxtaposición de sentidos” y su variedad en “objetos de consumo, ideas, prejuicios, noticias, referencias intertextuales, símbolos, la propia lengua, etc.” (párr. 7), deteniéndose a estudiar los

⁸ Fuera de los ejemplos señalados por López-Terra (2018b) sobre acotaciones imposibles de representar, quisiera mencionar uno con respecto a las obras que atañen a esta tesis. En *El gato de Schrödinger*, esta cualidad se puede apreciar cuando indica Sanguinetti (2021) al detallar los personajes, antes de la acotación inicial de la obra, que “Los personajes de igual nombre serán representados por el mismo actor, con excepción de Néstor y Néstor’ que deberán ser interpretados, preferentemente, por actores gemelos” (Sanguinetti, 2021, p. 234). Esta aclaración aparece tanto en la publicación del libro *Animalia* (2018) como en *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente* (2021).

tópicos políticos del Uruguay de los años 60 y 70 en su continuidad y mención en las obras del dramaturgo.

Por mi parte, he publicado dos artículos académicos que constituyen adelantos de esta tesis: “Cartografía Teatral desde Montevideo: algunas conceptualizaciones sobre el humor local y su comprensión en *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el cono sur* de Santiago Sanguinetti” en la *Revista [sic]* en 2019 y “Conceptos de palimpsesto ideológico y yuxtaposición de sentidos en el drama satírico *El gato de Schrödinger*, de Santiago Sanguinetti” en 2021. En el primero, me detengo a estudiar el humor local mediante el análisis micropoético de algunos ejemplos cómicos en el drama. En el segundo, ahondo en la comprensión de los procesos creativos del autor que autodenomina “yuxtaposición de sentidos” y “palimpsesto ideológico” en *El gato de Schrödinger*, vinculándolo a la definición de transtextualidad proporcionada por Gerard Genette.

1.4.2. Corpus

El corpus lo constituyen las cuatro primeras obras que conforman el llamado “teatro político” de Santiago Sanguinetti. Las tres primeras fueron publicadas conjuntamente en el libro *Trilogía de la Revolución en 2015: Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur, Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe y Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan*.

La fecha de escritura y de estreno de estas obras difiere. Detallo a continuación el orden por fecha de escritura y algunos datos informativos que ha incluido el dramaturgo en los textos publicados:

*Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur*⁹ (*Argumento contra...*) fue escrita en mayo de 2012 y representada en la Sala Zavala Muniz del Teatro Solís de Montevideo el 11 de enero de 2013. El elenco del estreno fue integrado por: Bruno Pereyra (Manuel); Josefina Trías (Sofía); Alejandro Gayvoronsky (Mateo) y Carolina Faux (Érica) (Sanguinetti, 2015, p. 12).

Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe (*Sobre la teoría...*) fue escrita en julio de 2012 y representada en la sala Zavala Muniz del Teatro Solís el 02 de agosto de 2014. El elenco del estreno fue integrado por: Guillermo Vilarrubí (Carlos M.);

⁹ Fue publicada en forma independiente en 2013 al obtener Premio Onetti (categoría de dramaturgia). El prólogo de esta edición fue realizado por Gabriel Calderón.

Alfonso Tort (Ernesto G.); Gabriel Calderón (Lenin V.) y Rogelio Gracia (Raúl C.) (Sanguinetti, 2015, p. 86).

Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan (Breve apología...), escrita en febrero de 2014 y estrenada en la Sala Dos del Teatro Circular de Montevideo el 24 de mayo de 2014. El elenco del estreno estuvo integrado por: Juan Graña (Nicolás); Guillermo Robales (Benjamín); Gustavo Bianchi (Richard); Natalia Sogbe (Belén) (Sanguinetti, 2015, p. 148).

El cuarto texto dramático estudiado corresponde a *El gato de Schrödinger*, estrenada en la Sala Zavala Muniz del Teatro Solís en 2016 por el elenco de la Comedia Nacional y dirección del propio Sanguinetti. Integraron el elenco del estreno: Diego Arbelo (Roberto, Roberto’); Fernando Diansi (Alfredo, Alfredo’); Leandro Núñez (Néstor); Juan Antonio Saraví (Milton, Milton’); Levón (Jorge); Andrés Papaleo (Néstor’) y Enzo Vogrincic (Roberto -doble de cuerpo-) (Blanco, Calderón y Sanguinetti, 2018, p. 282). El texto fue publicado en el libro *Animalia* junto a la obra de Sergio Blanco, *El bramido de Düsseldorf*, y de Gabriel Calderón, *Historia de un jabalí o Algo de Ricardo*, con prólogo de María Esther Burgueño en 2018.

Por otra lado, en 2021, se edita el libro *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente*, conteniendo las obras mencionadas –corpus de esta investigación– junto a las dos últimas estrenadas hasta la fecha, *Bakunin Sauna, una obra anarquista* y *Tambo Prehistórico Theme Park*, con prólogo del dramaturgo.

2. Marco teórico

El marco teórico que utilizo apela a tres campos del saber: estudios sobre el humor, la transtextualidad y sus correspondientes categorías (intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad) y la Filosofía del Teatro.

En relación al estudio del humor y los procedimientos cómicos se utilizaron los siguientes autores: Patrice Pavis, Henri Bergson, Robert Escarpit, Gilles Lipovetsky. En primer lugar, cabe partir de una aclaración pertinente que establece Bergson (1953): “no aspiramos a encerrar lo cómico en los límites de una definición” (p. 11). Realizo un acercamiento a este concepto basándome en los teóricos mencionados, que han hecho aportes significativos y que me permiten pensar y enmarcar el objeto de estudio de esta investigación.

Con respecto a Pavis (1998), a modo de introducción, realiza una aproximación a los conceptos de “comedia” y de “comicidad”, sintetizando los principales autores y nociones correspondiente a estos términos en su *Diccionario de Teatro*. En referencia a la “comicidad”, distingue los principios, las formas y los procedimientos cómicos según lo han trabajado autores como Aristóteles, Molière, Marmontel, Kant, Hegel, Baudelaire, Bergson, Freud, Souriau.

La “comedia”, según el diccionario de Patrice Pavis (1998), alude en sentido literario y arcaizante a cualquier obra teatral independiente de su género, reconociéndose varios tipos de comedia. Al centrar su atención en lo común de la realidad cotidiana, tiene la facultad de adaptarse a toda sociedad, lo que deriva en una multiplicidad de manifestaciones y se dificulta establecer una teoría unívoca sobre la misma. Se la define tradicionalmente en base a tres principios opuestos a la tragedia: “sus personajes son de condición modesta, el desenlace es feliz y su finalidad es desencadenar las risas del espectador” (p. 72). Con respecto a este último punto, subraya que la risa funciona a modo de mecanismo de defensa del público frente a la “angustia trágica, proporcionándoles una especie de «anestesia afectiva»”, generando “un sentimiento de superioridad ante los mecanismos de exageración, de contraste, de sorpresa” (p. 72). Presenta a la comedia griega como “el doble y el antídoto del mecanismo trágico” (p. 72); habiendo nacido al mismo tiempo, los géneros de la comedia y la tragedia responden a una misma interrogante humana. En la comedia se muestra una estructura social amenazada que termina con el restablecimiento del orden y un final feliz, luego de pasar por situaciones de incertidumbre donde parece que todo es catastrófico para los personajes buenos. Por lo tanto, las contradicciones se resuelven “de un modo amable (o áspero) y el mundo recupera su equilibrio”

(p. 73). Atraviesa distintas fases en su relato: comienza con una instancia de equilibrio, luego atraviesa un período de desequilibrio, hasta que, finalmente, se reinstala un equilibrio distinto al del inicio. Se muestra una visión contradictoria, donde los espectadores juzgan el mundo fuera de lo normal de los personajes cómicos, que se presentan como estereotipos generales y simples (p. 73). La acción cómica se desarrolla en base a los obstáculos y cambios rápidos de situaciones que permiten “el *quiproquo* o el malentendido” (p. 73), concepto que subraya Aristóteles en su *Poética*. De esta forma, concluye Pavis (1998) que los efectos de extrañamiento, la autoparodia, el debate sobre los procedimientos y forma de ficción de los que se vale la comedia, le permiten a este género tener “una mayor conciencia de sí mismo, funcionando a menudo como *metalenguaje* crítico y como *teatro en el teatro*” (p. 73).

Por otro lado, en la entrada correspondiente a la “comicidad” (p. 79), el autor divide en tres ítems el estudio del término, centrándose en: 1) los principios de lo cómico; 2) las formas de la comicidad y 3) los procedimientos cómicos.

1) Tomando lo que intentaron definir diferentes autores sobre los principios de lo cómico, establece: a) la “dimensión de la acción no habitual” (mecanismo y acción fallida); b) la “dimensión psicológica” (superioridad del observador, liberación y alivio); c) la “dimensión social” y d) la “dimensión dramaturgica”.

a) En referencia a la primera dimensión, se basa sobre todo en los análisis realizados por Bergson. Subraya el origen de la comicidad vinculado con el reconocimiento de un mecanismo de la acción humana, donde lo mecánico sustituye lo vivo. Este principio de lo mecánico se reconoce en todos los niveles: gestualidad, repeticiones a nivel verbal, series, inversiones, malentendidos, estereotipos ideológicos o retóricos, juegos de palabras. En cuanto a la acción fallida, refiere a un sujeto que no logra realizar lo que intentaba a nivel de su acción. Retoma la definición de risa de Kant que supone: “el afecto procedente de la transformación súbita de una espera muy tensa que no desemboca en nada” (p. 80). Lo cómico se conforma por una acción fuera de su centro habitual y que crea un efecto sorpresa (p. 80).

b) En cuanto a la dimensión psicológica, la superioridad del observador implica que la percepción de una situación o acción está unida a su juicio, obteniendo una satisfacción a nivel intelectual cuando se considera superior al objeto que percibe. Pavis (1998) cita la conceptualización expuesta por Freud: “nos parece cómico aquel que,

comparado con nosotros, gasta demasiado para su actividad corporal y no lo bastante para su actividad espiritual”, de modo que “la risa es la expresión de la superioridad que nos atribuimos frente a él y que sentimos con placer” (p. 80). En resumen, Freud describe la actitud que tiene un espectador frente a una situación cómica: “superioridad moral, percepción de un déficit en el otro, toma de conciencia de lo inesperado y de lo incongruente, localización de lo inusual al verlo en perspectiva, etc.” (p. 80). Los espectadores se encuentran a medio camino entre la identificación y la distancia; el placer reside allí, en la percepción de la inferioridad del otro se reconoce nuestra satisfacción y superioridad. Por otra parte, la liberación psíquica que provoca el efecto cómico genera alivio (p. 80). Es necesario la indiferencia, esa “anestesia al corazón” (p. 80) que menciona Bergson para reírse. Los fenómenos cómicos como la parodia, la ironía, la sátira, el humor, reducen a la persona a lo ridículo al descubrir el cuerpo frente al espíritu. La risa cumple una función social: al reírnos de otro, nos reímos de nosotros mismos. Pavis (1998) retoma a Hegel en su consideración sobre la comedia: “«Es cómica [...] la subjetividad que introduce por sí misma contradicciones en sus acciones, para luego resolverlas, manteniendo la calma y la seguridad»” (p. 81).

c) La risa, en su dimensión social, es comunicativa, siendo necesario unirse con otro/s para reírse de lo mostrado (p. 81). Cuando nos reímos, determinamos la relación de aceptación o exclusión con un ser humano cómico. La risa, como fenómeno social del que habla Bergson, presupone delimitar un grupo sociocultural y la relación dentro de ese grupo. Existe un proceso de comunicación que se establece entre el mensaje cómico y el público al que se dirige; la perspectiva del espectador logra captarla y desvincularse del acontecimiento cómico, tomando distancia, logrando sentirse superior. Dentro de la dimensión social, es importante subrayar que la comedia implica una representación del medio social de modo realista: “alude constantemente a hechos de actualidad o de civilización y desenmascara prácticas sociales ridículas: el extrañamiento le es casi natural” (p. 81). Se recalca la idea de que las normas y los valores son “convenciones humanas, útiles a la vida en común, pero de las que podríamos prescindir o que podríamos cambiar por otras convenciones” (p. 81).

d) En cuanto a la dimensión dramática, la situación cómica en el teatro deviene de un *obstáculo* (p. 81) con el que se enfrentan los personajes (de forma consciente o

inconsciente). La sociedad fabrica este obstáculo, impidiendo la realización del proyecto del protagonista. Pero, sostiene Pavis (1998), a diferencia de la tragedia, en la comedia “el conflicto (...) puede ser apartado para dar luego rienda suelta a los protagonistas” (p. 81). Los episodios cómicos no se vinculan de forma inexorable e imprescindible, al contrario que en la tragedia (p. 81).

2) Dentro de las formas de la comicidad, distingue tres aspectos en el estudio de la misma: a) lo *Cómico y risible*; b) la *Comicidad significativa y comicidad absoluta*; c) la *Risa de aceptación y risa de exclusión*; d) la *Comicidad, ironía, humor*; e) lo *Placentero, ridículo, burlesco*.

a) Con respecto al primer aspecto en que se detiene, Pavis (1998) realiza una primera distinción entre lo “cómico en la realidad” que implica lo ridículo y lo “cómico en el arte” (p. 81) que alude al humor. Se basa en Hans-Robert Jauss para esta diferenciación entre “producciones fortuitas de comicidad” (p. 82), como ser la caída de una persona, y lo que reconoce como “producciones conscientes del espíritu y del arte” (p. 82). A la primera corresponde la risa espontánea que se desprende de situaciones reales; cita a Étienne Souriau: “una risa sucia, la risa sin más, la risa de simple negación, de simple rechazo, de autodefensa espontánea” (p. 82). Por otra parte, lo cómico es aquello que fue elaborado por el intelecto e invenciones humanas, respondiendo por lo tanto a una intención estética.

b) Toma de Baudelaire la diferenciación entre *comicidad significativa y comicidad absoluta*. Mientras que en el primer caso nos reímos *de algo o alguien*, en el segundo nos reímos *con alguien*, siendo la risa en este último caso más grotesca de la existencia, no dejando lugar a valores de tipo político o moral (p. 82).

c) En relación a la risa de *exclusión o aceptación*, plantea que es social y como tal trae consecuencias que pueden exponer a la persona cómica como ridícula, rechazándola, o unirse a la misma (p. 82).

d) Al centrarse en la *comicidad, la ironía y el humor*, expone este último como uno de los procedimientos más utilizado por los dramaturgos, sobre todo por aquellos que realizan diálogos de comedia filosóficos (p. 82). Aunque se vincula y se desprende de la ironía y la comicidad, presenta sus propias características, como ser menos intelectual, burlándose de sí mismo, produciéndose un juego de espejos entre el irónico y su ironía.

Por otra parte, la “*ironía* y la *sátira* a menudo dan la sensación de frialdad y de intelectualismo” (p. 82).

e) Lo cómico puede presentarse como simpático o antipático mediante las situaciones, discursos, juegos escénicos. Es simpático cuando la burla es mesurada, es placentera y divertida; antipática cuando la situación es rechazada como ridícula y por lo tanto es factible de risa: “Lo *placentero* (...) procura una emoción estética, se dirige al intelecto y al sentido del humor” (p. 82). Pavis (1998) toma de Marmontel la oposición entre humor, por un lado, y comicidad y bufonada, por otro, sosteniendo que el efecto sorpresa que causa un extraordinario contraste entre objetos o entre objetos e ideas extrañas que salen de lo habitual, es lo que genera la risa por ese encuentro singular, nuevo e imprevisto. Por otra parte, lo “*ridículo* o risible” (p. 82) presenta un tono negativo, despreciativo, generando un sentimiento de superioridad en nosotros, aunque sin lograr escandalizarnos. También retoma la definición de Aristóteles en su *Poética*, donde expone que la comedia es imitación humana de cualidades morales inferiores, en las especies de vicio que son risibles, consideradas parte de lo feo, de forma que lo risible son defectos o fealdades (p. 82). Lo ridículo es el objeto de las sátiras y accionar en las obras de los autores cómicos. El autor y el espectador debe estar en condiciones de distinguir lo razonable y esperable de la conducta humana. Asimismo, cita a Molière en su “Carta sobre la comedia *El impostor*” de 1667 donde menciona que lo ridículo es la manera exterior y sensible que se ha proporcionado para reconocer lo que no es razonable, distinguirlo y tratar de evitarlo (p. 83). Por otro lado, lo bufonesco y grotesco se encuentran en un nivel más bajo de los procedimientos cómicos ya que los mecanismos de ampliación y distorsión de la realidad pueden llevar a la caricatura y el exceso.

3) En cuanto a los procedimientos cómicos, Pavis (1998) reconoce que ninguna clasificación es totalmente apropiada y conveniente (p. 83). Se puede tomar como base el origen que genera al placer cómico (efecto de superioridad, incongruencia o alivio psíquico), pero son procedimientos parciales que explican las formas cómicas.

Por este motivo, me detengo a estudiar el humor y los procedimientos cómicos en las conceptualizaciones que realizan Bergson, Escarpit y Lipovetsky. Comenzaré con la significación sobre lo cómico dada por el primero.

Henri Bergson en su ensayo *La risa* (1953) va a detenerse en observaciones que permiten el reconocimiento y estudio de los aspectos cómicos. Aunque explícitamente afirma que no formulará una definición sobre este concepto, sus apreciaciones permiten distinguir y comprender cómo se genera el efecto cómico y la risa.

Nuestra temeridad al abordarlo también tiene la excusa de que no aspiramos a encerrar el concepto de lo cómico en los límites de una definición. Ante todo, como encontramos en él algo que vive, lo estudiaremos con la atención que merece la vida, por muy ligera que sea. Seguiremos su desarrollo, veremos cómo se abren sus flores, y así, forma tras forma, por insensibles gradaciones, se sucederán ante nuestros ojos las metamorfosis más extrañas. (...) Es posible que con este contacto lograremos algo más flexible que una definición teórica: un conocimiento práctico e íntimo como el que engendra un largo trato. Y acaso también resultará al final que habremos hecho sin saberlo, un conocimiento útil. (...) ¿cómo no habría de ilustrarnos sobre los procedimientos de la imaginación humana, y más particularmente sobre la imaginación social, colectiva y popular? Nacida de la vida y emparentada con el arte, ¿cómo no habría de decirnos también algo sobre el arte y sobre la vida? (Bergson, 1953, pp. 11-12)

Parto de la siguiente síntesis inicial sobre elementos indispensables para generar el efecto cómico: se produce cuando los seres humanos pertenecientes a un grupo, centran su atención en uno de los individuos, apelando a la inteligencia y aplacando la sensibilidad. De esta manera, Bergson (1953) establece que lo cómico emerge de tres elementos que lo producen:

- 1) “Fuera de lo que es propiamente *humano*, no hay nada cómico” (p. 12), siendo el ser humano un “animal que ríe” (p. 12) y que “hace reír” (p. 13); con respecto a esta última afirmación, lo que produce la risa de algo extrahumano (animal o cosa inanimada), es dada por su similitud con actitudes o expresiones propiamente humanas.
- 2) “Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura” (p. 14). Es necesario tender a la insensibilidad; el efecto cómico es mayor, cuanto más se distancia de lo sentimental, de la emoción.
- 3) “Nuestra risa es siempre la risa de un grupo” (p. 14) y “Por muy espontánea que se crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios” (p. 14). La risa no se produce en el individuo aislado, adquiere un sentido en el colectivo, siendo muchos efectos cómicos referidos a costumbres e ideas de una sociedad específica y, por lo tanto, intraducibles a otros idiomas que no los comprenderían. Reímos con otros individuos (reales o imaginarios) que propician el medio necesario para entender la situación cómica.

La función de la risa, establece Bergson (1953) es de castigo a la “rigidez mecánica” (p. 17) que se aleja del ideal al que la sociedad aspira: “La vida y la sociedad exigen de cada uno de nosotros una atención constantemente despierta, que sepa distinguir los límites de la situación actual, (...) cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos capacite para adaptarnos a esa situación” (p. 22). Toda rigidez de carácter, espíritu o cuerpo llama la atención de la sociedad por “ser indicio de una actividad que se adormece y de una actividad que se aísla, apartándose del centro común en torno del cual gravita la sociedad entera” (p. 23). Al no poder imponer un castigo material, se limita a la risa como *gesto social*: genera temor al reprimir las rarezas y extravagancias que “tiene en constante alerta y en contacto recíproco ciertas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y adormirse, da flexibilidad a cuanto pudiera quedar de rigidez mecánica en la superficie del cuerpo social” (pp. 23-24).

Con respecto a esta función de castigo social de la risa, Paulo Piaggi (2021) plantea una pregunta que lleva a reflexionar sobre su motivación: “¿Es la risa una herramienta que siempre se justifica a sí misma, casi como una ley natural que surge en el grupo?” (min. 00:22:11-00:22:17). Sostiene Piaggi (2021) que esta interrogante no tiene respuesta en este ensayo por ser más explicativo que prescriptivo y, desde el enfoque de Bergson, sostiene que la risa como castigo social, se encuentra en el terreno de la “opinión pública que, como plantea John Stuart Mill, puede ser más represiva para la libertad de expresión que el Estado mismo” (min. 00:22:35-00:22:50). Hacia el final del ensayo, Bergson (1953) se detiene a ahondar en este punto, explicando que la risa no cumpliría con su finalidad si fuese bondadosa y simpática (p. 146), ya que implica la corrección. Es una forma de corrección social: “La risa, entonces, no será muy benévola, pues pagará el mal con el mal” (p. 144). Castiga para reprimir manifestaciones exteriores de defectos, invitándonos a corregirlos y mejorar interiormente. El filósofo repara en que la función útil de la risa ha sido demostrada a lo largo de su estudio, pero que esto no implica que “la risa acierte siempre, ni tampoco que se inspire en un pensamiento de benevolencia ni de equidad” (p. 146). Para que fuese justa sería necesario que proviniera de un “acto de reflexión” (p. 146). La risa, como mecanismo natural y social, funciona de por sí, cuando no existe la reflexión consciente. Es aquí cuando se puede presentar como injusta y maliciosa, ya que la función apunta a la humillación mediante la intimidación del ridículo. El que se ríe se afirma en su yo, reconociendo a un fante en el otro. De esta manera, “la Naturaleza se ha servido del mal para conseguir el bien” (p. 147). La sociedad, a medida que se fue perfeccionando, tendió a la flexibilidad y equilibrio de fondo, intentando mantener en la superficie las perturbaciones, de

modo de que la risa cumplía la misión de destacar estos movimientos. Aunque la risa que implica el modo inconsciente y moral de perfeccionamiento de la sociedad no se origina de la estética pura, sí contiene algo de estético al surgir en el instante preciso en que la sociedad y el individuo se perciben como obras de arte. Estas formas cómicas abarcan desde el *clown* hasta refinados juegos de la comedia, alternando entre la vida y el arte (pp. 24-25).

Tomando en cuenta estas consideraciones en relación a Sanguinetti, Gabriel Calderón (2013) destaca del dramaturgo que “lejos de agradar al típico espectador teatral, y lejos de enunciar grandes verdades políticas, estas obras incomodan” (p. 10). La dimensión “humorística y hasta bizarra” (p. 10) de estas obras, presenta “Un teatro que mientras entretiene molesta, he ahí su intención de retener al espectador, para defraudarlo” y agrega que “estas obras no buscan decir verdades, sino cuestionarlas” (p. 10). Es decir: “No se fortalece un pensamiento mimándolo ni confirmándolo a través de una obra, se lo fortalece cuestionándolo, obligándolo a replantearse, a repensarse” (p. 10).

Esta función social de la risa como mecanismo estético de corrección social, se vincula con los procedimientos de *yuxtaposición de sentidos* y *palimpsesto ideológico* utilizados por Sanguinetti (2021) y su intención estética:

Leí alguna vez que el humor es, sencillamente, poner algo donde no va. Esa yuxtaposición, esa combinación de elementos extraños y ajenos entre sí, es el procedimiento de creación que sostiene las obras de este libro. Por un lado, entonces, un contenido político. Por el otro, la forma de comedia. (p. 11)

Y agrega

Si bien todo teatro es político, no todo teatro es sobre la política. Y ese teatro sobre la política es el que propongo y defiendo, en tanto motor del debate social. Pero no solo eso. El teatro que escribo pone el énfasis en la producción de sentido político, promoviendo, sin embargo, una suerte de combustión espontánea del pensamiento por medio de la confrontación de ideas antagónicas conviviendo en escena. El resultado es una dramaturgia fantástica y azarosa, de comedias dialécticas o farsas cuánticas o, incluso, vodeviles de tesis. En cualquier caso, su perfil es claramente ideológico y, en el fondo, casi ensayístico. Retoma modelos sociales y económicos contrahegemónicos clásicos, exponiendo su vigencia en la contemporaneidad. Y con un baño de ironía (anárquica, casi nihilista) sobre todas las cosas. (Sanguinetti, 2021, pp. 10-11)

El dramaturgo explica que cuando realiza una obra de teatro su intención es generar preguntas, no realizar lineamientos políticos precisos, de manera de promover al debate, estableciendo el espacio de discusión de asuntos de índole público. En varias entrevistas ha declarado cuál era su “justificación teórica para escribir las obras que escribo. Siempre la idea es tomar el teatro como ágora, lugar donde se debaten los asuntos públicos; y para generar ese

debate es necesario no hacer una trasposición didáctica” (en Vidal Giorgi, 2019, párr. 5). El teatro es un arte que propone preguntas, sin dar respuestas evidentes, “trata de generar una acción comunicativa horizontal entre el creador y el espectador” (en Brum, 2016, párr. 23). La “yuxtaposición de sentidos” o el “palimpsesto ideológico” como procedimiento de montaje impide establecer un único significado. Señala Cecilia Hopkins (2016): “En su propósito de impedir la producción de un mensaje unidireccional, Sanguinetti combina elementos serios y situaciones ridículas” (párr. 2). En el entendido de contraponer dos posturas ideológicas contrarias es que se genera el debate, sentando las bases de su teatro político, intentando movilizar al cuestionamiento:

Por ejemplo, ¿qué hemos hecho hoy con Quijano? Hubo varios que me dijeron “Te estás burlando de Quijano, no corresponde”. No; quienes nos estamos burlando somos la sociedad entera ¿Qué ha pasado con el concepto de revolución? El fragmento que citábamos en la obra era del '64, donde Quijano decía: “La segunda revolución latinoamericana es inminente ¿Se cumplirá ésta por la violencia? No lo sabemos”. Y la segunda revolución no fue inminente, entonces muchos me dijeron que me estaba burlando. No; no me estoy burlando. Me estoy burlando del mundo de mierda que tenemos. ¿Qué estamos haciendo nosotros con eso? (Brum, 2016, párr. 28)

Los procedimientos cómicos presentados por Bergson (1953) en *La risa* permite comprender los utilizados en la dramaturgia de Sanguinetti y entrever la función social de la misma. Presenta los elementos esenciales que originan los efectos cómicos mediante la formulación de leyes generales donde se establece la “repetición, inversión e interferencia” (p. 72), que permiten percibir lo mecánico o rígido que se aparta de la vida, aquello que fue realizado o pronunciado de forma automática. Distingue, a modo de síntesis, los siguientes procedimientos y efectos que se destacan: 1) lo cómico en las formas (fisionomía cómica y deformidad ridícula), los gestos y movimiento (repetición, distracción, máscara, transfiguraciones); 2) lo cómico verbal y de situación (repetición de palabras y actos, el “fantoche de hilos”, la “bola de nieve”, la distracción); 3) procedimientos cómicos en las palabras, distinguiendo entre lo ingenioso y lo cómico, el “absurdo manifiesto” de las frases, la inversión, interferencia y transposición como leyes que vuelven cómicas las proposiciones (parodia, exageración, ironía y humor); 4) finalmente, lo cómico en los caracteres de los personajes, donde reconoce la “insociabilidad”, la “insensibilidad” y el “automatismo” que generan la risa.

Por otra parte, Escarpit (1962) realiza una investigación sobre el origen y la evolución del término humor, desde que se comenzó a utilizar el vocablo en Inglaterra en el siglo XVI con una

acepción científica, hasta su asimilación al lenguaje corriente y, finalmente, literario (p. 9). En la evolución de este término, él explica que:

Lo que más tarde debía llamarse humor, por lo contrario, ha nacido en tierra inglesa. Esta manera de ser, de ver y de comprender, procedente de las profundidades de los cuerpos y de las almas, ha recibido del *wit* su formulación. Inmediatamente se separó para vivir su propia vida. Pero, en el siglo XVIII, el humor, demasiado cargado de significaciones contradictorias, se escindió. La parte vital, visceral –el *sense of humour*– se ha separado de la parte intelectual, consciente, estética, la que a partir de entonces el mundo entero llama el humor. Y este humor se ha encontrado en posición muy delicada ante el *wit*, demasiado próximo a él para distinguirse fácilmente, demasiado prisionero aún de su otra mitad para aceptar ser confundido con él. (Escarpit 1962, p. 43)

La naturaleza del humor es compleja. Desde que surge el concepto se ha realizado una serie de estudios sobre el sentido del término que tiene tantas acepciones –incluso contradictorias– que era muy dificultoso poder establecer características específicas del acto humorístico:

En última instancia, la incertidumbre estriba en lo siguiente: dando por sentado que el humor es un fenómeno complejo, ¿es primordialmente afectivo o primordialmente intelectual? Esta pregunta sobre la “coloración” psicológica puede parecer secundaria. Sin embargo, es fundamental. (Escarpit 1962, p. 75)

Se podría referir que existen dos tipos diferentes, en principio, de humor para Escarpit (1962):

- a. El humor afectivo: motivado por la forma de ser del humorista, mediando en el efecto la relación que se presenta entre el emisor y el receptor (pp. 75-76).
- b. El humor intelectual: donde mediante un mecanismo consciente de pensamiento se incita al humor (p. 76).

Finalmente, en esta dicotomía sobre la naturaleza del humor, si este se debe a lo afectivo o a lo intelectual, llega a la siguiente conclusión:

Es evidente que hay que tener en cuenta las intenciones del humorista y el estado de espíritu con que el oyente o el lector acoge sus observaciones. Posiblemente allí resida lo que diferencia el humor de las otras formas de lo cómico. Ahora bien, la descripción histórica que acabamos de hacer demuestra que una constante del humor es la benevolencia de las intenciones o, por lo menos, el espíritu de tolerancia. El humor, con este criterio, aunque utilice un mecanismo intelectual como medio de provocar la risa, sería un fenómeno esencialmente afectivo. (p. 84)

El humor no depende exclusivamente del sentimiento, ni de la visión del mundo sobrellevada por el humorista, sino que éste lo expone al público como una construcción reflexiva (Escarpit, 1962, p. 37). Bergson (1953), en esta dicotomía, va a ser tajante en su

planteo expresando que lo cómico solamente está destinado a la inteligencia: “Lo cómico, para producir su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura” (p. 14).

Escarpit (1962) sostiene que “Algunas risas se producen sin humor y algunos humores no están acompañados de risa” (p. 88). De esta forma, se separa de las formulaciones de Bergson, y reconoce en la risa y el humor “unos fenómenos de estructura dialéctica, al cual supone una fase crítica generadora de angustia, de tensión nerviosa, y una fase constructiva de desahogo, de conquista del equilibrio” (p. 88). Y agrega que “Como el humor afecta primordialmente las regiones superiores (es decir, conscientes) de la risa, su fase crítica es intelectual y la llamamos ironía” (p. 88). Finalmente, determina que “Su fase crítica es casi siempre -pero no siempre- afectiva, y la calificaremos, a falta de un término mejor, “rebote humorístico” (p. 88).

Expone las consideraciones o pasos en la conformación del humor que se divide en dos momentos de la estructura dialéctica. En primera instancia, se presenta una “paradoja irónica” (p. 92) que surge al contrastar la cotidianidad del mundo llevada al absurdo, suspendiendo de forma voluntaria una evidencia (accionar ordinario y racional), que finalmente desemboca en el reconocimiento y entendimiento de esa paradoja por parte de los integrantes de un grupo social, “lo cual explica, entre paréntesis, por qué el humor de un país determinado resulta a menudo inaccesible a los habitantes de otro país” (pp. 92-93). El segundo momento dialéctico del humor es el surgimiento de la afirmación, luego de la negación. Se afecta a la sensibilidad, a modo de solidaridad con el humorista que rompió con su ironía el “orden del mundo” y que él puede restablecer. Finalmente, aparece el “rebote humorístico” (p. 95) por fuera del absurdo, como una invitación y con indicaciones (sutiles, implícitas) del humorista al receptor, comprensibles en un grupo social determinado.

Con respecto a las evidencias de la “paradoja humorística”, enuncia que el humorista es un inconformista que quiebra con las evidencias. Entiende por evidencias aquello que una comunidad entiende como verdadero: “Las sociedades -naciones, grupos culturales, clases, familias, etc.- ‘segregan’ sistemas de evidencias de índole muy diversa (intelectuales, afectivas, morales, prácticas), que son (...) los ‘indicios de partida’ de la existencia común de los miembros de esta sociedad” (p. 96). Las evidencias otorgan cohesión social. La vida civilizada necesita de estos “automatismos mentales” para conducir la conducta, siempre y cuando no sea necesario una “intervención creadora de la conciencia” (p. 97). Pero, una sociedad automatizada,

únicamente ordenada por evidencias, sería incapaz de progreso. La función del humorista devela lo excéntrico, su inconformismo, suspendiendo evidencias normalizadas en un grupo social

Transpone la realidad, al transgredir convenciones correspondientes a un grupo social. De aquí que el humor es nacional. Pero el grupo que la percibe puede que sea toda la humanidad, sostiene Escarpit (1962) y el efecto implica “una reducción a lo absurdo” (pp. 97-98).

Determina que hay tantos niveles de humor y tan diferentes como niveles de existencia y no todos se corresponden con la risa (p. 130). Según Escarpit (1962), Bergson inició un trayecto de indagación sobre el humor basándose en la risa como efecto del mismo, lo cual puede resultar complejo y difícil de explicar, ya que el vínculo entre el humor y la risa no tiene por qué ser indisolubles, es decir, algo puede ser humorístico y no causar risa, o por el contrario, alguien puede reírse sobre un hecho que no es humorístico (p. 130).

Escarpit (1962) sintetiza su postulado:

Si el humor hace reír tan a menudo, es simplemente porque su mecanismo dialéctico es idéntico al de la risa, es porque crea, desde luego, la tensión con su ironía y -si bien menos menudo- su rebote lleva al desahogo. Esta coincidencia es parcial y ocasional. Sucede que el humor coincide con las formas superiores del pensamiento dialéctico y se convierte en una filosofía. (p. 130)

El humor es un fenómeno complejo de estudiar. En las conclusiones, expone las limitaciones de su estudio. Sostiene que no se puede afirmar con total seguridad que siempre sea dialéctico el humor, ya que no ha abarcado todas las formas en que se manifiesta. Se podrá descubrir humores que no puedan ser categorizados de ironía o incluso que no la contengan. “Estamos en un terreno vago, en que las fronteras son imprecisas y las palabras engañosas” (p. 131). Sin embargo, termina afirmando que “es posible entrever una forma general, un movimiento, una intención” (p. 131): el humor se erige en la voluntad y el medio de quebrar los automatismos de la vida social, permitiendo el “progreso”, el “riesgo de existir” (p. 131).

En síntesis, en el estudio de *El humor* de Escarpit (1962), los fenómenos del humor y la risa poseen una estructura dialéctica que conjugan los procesos intelectuales y afectivos, donde se presenta una etapa crítica mediante una “paradoja irónica” (contraste entre el mundo cotidiano que es reducido al absurdo) y una etapa constructiva denominada “rebote humorístico” que permite restaurar el equilibrio luego de la tensión generada por la ironía ingeniosa (p. 88). Asimismo, en su estudio se focaliza en el término *humor*, en la evolución y universalización del

vocablo, permitiendo enmarcar los procesos humorísticos de Sanguinetti desde lo nacional/transnacional.

En relación con el humor actual, la “sociedad humorística” es el término elegido por Lipovetsky (2009) para referirse a la sociedad de las últimas décadas. Según lo plantea, el humor no es algo privativo de nuestro tiempo, ya que “En todas las sociedades, incluidas las salvajes, donde la etnografía descubre la existencia de cultos y mitos cómicos, el regocijo y la risa ocuparon un lugar fundamental que se ha subestimado” (p.137).

Se focaliza en este capítulo en la transformación de lo cómico. Referiré sucintamente las tres fases históricas, según lo presenta Lipovetsky (2009):

- a) En la Edad Media la cultura cómica estaba indefectiblemente unida a las fiestas populares, de tipo carnalesco, donde primaba un “rebajamiento de lo sublime, del poder, de lo sagrado, por medio de imágenes hipertrofiadas de la vida material y corporal” (p. 138). Dentro de este contexto, se utilizaban diversos tipos de groserías, rebajando los símbolos religiosos, parodiando los cultos y ritos oficiales. Este esquema prevaleció hasta el Renacimiento donde “la risa está siempre unida a la profanación de los elementos sagrados, a la violación de las reglas oficiales” (p. 138).
- b) En la edad clásica aparecen nuevos géneros literarios relacionados a lo cómico y satírico, que permiten un alejamiento de la tradición más grotesca, dejando de lado los elementos obscenos y escatológicos, originando un humor más elaborado mediante la agudezas mentales y ocurrencias ingeniosas. “Lo cómico ya no es simbólico, es crítico, ya sea en la comedia clásica, la sátira, la fábula, la caricatura, la revista o el vodevil” (p. 139). Pierde su estatus de “público y colectivo” fuera de las fiestas populares, apelando al “placer subjetivo ante tal o cual hecho cómico aislado”, entra en una etapa “de desocialización, se privatiza y se vuelve «civilizado» y aleatorio” (p. 139).
- c) Finalmente, el esquema cómico que corresponde a la sociedad actual es el de la *sociedad humorística*, donde se ha disuelto la oposición entre lo serio y lo no serio. En nuestras sociedades actuales “ha surgido un nuevo estilo desenfadado e inofensivo, sin negación ni mensaje, característico del humor de la moda, de la escritura periodística, de los juegos radiofónicos, de la publicidad de muchos comics” (p. 137).

Establece que el humor actual, el de la sociedad posmoderna, dista mucho de aquel humor inglés al que se refieren algunos teóricos, entre los que se encuentra Bergson. Establece la crítica al mismo al mencionar que:

desapareció la tradicional gravedad e impasibilidad del humor inglés («el verdadero humor es el propio de un autor que finge gravedad y seriedad, pero pinta los objetos de un color que provoca la alegría y la risa» –Lord Kames–) al igual que la descripción meticulosa e imparcial de lo real («El humorista es un moralista que se disfraza de sabio» Bergson). En la actualidad lo cómico es extravagante e hiperbólico... (Lipovetsky, 2009, p. 140)

Aunque se podría decir que existe una especie de humor desolemnizado en la actualidad, este planteo muestra un tipo de humor masivo que supera la sátira y lo caricaturesco, tendiendo a ser más lúdico que sarcástico: “el humor contemporáneo se muestra insustancial y describe un universo radiante” (p.140).

Lipovetsky (2009) en su descripción de la *sociedad humorística*, presenta las características de la comicidad hiperbólica y estafalaria que se relaciona con las transtextualidades del teatro político de Sanguinetti. Las características del humor posmoderno, permiten estudiar algunos aspectos de la dramaturgia política de Sanguinetti desde esta óptica, al tiempo que contraponerla, sin por esto tener que encasillarlo en tal o cual período.

El concepto de transtextualidad se estudia desde la óptica de Gerard Genette (1989) en su obra *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*, permitiendo comprender los procedimientos de *yuxtaposición de sentidos* y *palimpsesto ideológico* que utiliza Sanguinetti y que constituyen el eje de esta investigación.

Con respecto a esta noción, Genette (1989) establece como “objeto de la poética” (p. 9) la “*transtextualidad* o transcendencia textual” (p. 9) que define en primera instancia como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (pp. 9-10). Enumera cinco tipos de relaciones transtextuales: 1) intertextualidad; 2) paratextualidad; 3) metatextualidad; 4) hipertextualidad; 5) architextualidad. Realiza dos precisiones: por un lado, los cinco tipos enumerados mantienen comunicación y enlaces entre ellos (p. 17); por otra parte, partiendo del hecho de que transtextualidad es parte de la textualidad, es decir, “no hay textos sin transcendencia textual” (p. 18), considera que estos cinco tipos, no son “clases de texto” (p. 18), sino rasgos particulares, elementos, de esa textualidad.

Precisemos sus nociones:

1) Intertextualidad. Reconoce que el término fue aportado por Julia Kristeva, definiéndolo Genette (1989) “como la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir,

eidéticamente y frecuente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10). Su forma más explícita es la “*cita*”, marcada por el uso de comillas, aunque puede o no estar referenciada. El “*plagio*” sería la forma implícita, “que es una copia no declarada pero literal” (p. 10). Un tercer tipo lo constituye la “*alusión*” que es “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (p. 10).

- 2) Paratextualidad. Implica el vínculo de la obra literaria con el “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos”, “notas al margen, a pie de página, finales” (p. 11). Todo aquello que rodea al texto propiamente dicho, como ser “epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas”, incluso “un comentario oficial u oficiosos” (p. 11).
- 3) Metatextualidad. Es el vínculo “que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (p. 13), denominado comúnmente “comentario”. Genette especifica que es la “relación crítica” (p. 13).
- 4) Hipertextualidad. El hipertexto es “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (p. 17). Genette (1989) establece que todas las obras literarias, en mayor o menor grado, evoca a otra, por lo que “todas las obras son hipertextuales” (p. 19). Como esto llevaría a incluir toda la literatura en el “campo de la hipertextualidad”, se volvería imposible de estudiar. Por este motivo, va a dedicarse a comprender la hipertextualidad en los casos en que donde “la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (p. 19). Se detienen a estudiar los géneros hipertextuales como la parodia, travestimos, pastiche (19), para luego ahondar en prácticas menos estandarizadas.
- 5) Architextualidad. Es una categoría abstracta e implícita, el “conjunto de categorías generales o trascendentes -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular” (p. 9), aunque “En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica” (p. 13). El género estará determinado por el lector, el crítico, el público que pueden reconocerlo o incluso rechazar la clasificación, si esta está incluida en el paratexto. La importancia radica en que la percepción del género es que “orienta y determina en gran medida el «el horizonte de expectativas» del lector, y por tanto la recepción de la obra” (p. 14).

Asimismo, se profundiza en la técnica de montaje vanguardista del siglo XX observada por Peter Bürger (1987) en su *Teoría de la Vanguardia* para comprender el procedimiento de *yuxtaposición de sentidos* y *palimpsesto ideológico* utilizado por Sanguinetti. Bürger (1987) establece que una de las herramientas esenciales para la comprensión en la comparación entre las obras de arte “orgánicas” (clasicistas) y las inorgánicas (vanguardistas) estriba en el montaje desde el punto de vista de la producción estética. El primer tipo, maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida” (p. 133), aprecia el significado que porta el material. En el caso de las obras inorgánicas, los materiales son desvinculados del contexto que les otorga significado: “De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta” (p. 133).

De esta manera, la recepción es diferente según los principios que rigen la construcción de la obra. La orgánica intenta una impresión de totalidad, donde las partes cobran sentido y conexión con la totalidad. Por otra parte, la obra vanguardista mantiene una independencia donde las partes pueden ser comprendidas e interpretadas tanto en conjunto como por separado: “En la obra de vanguardia sólo puede hablarse en sentido restringido de «totalidad de la obra» como suma de la totalidad de los posibles sentidos” (Bürger, 1987, p. 136). El montaje fragmenta la realidad y devela en la obra el mecanismo de construcción (p. 137).

Señala con respecto al entendimiento de las obras de vanguardia que deben comprenderse en la totalidad de sentido (hermenéutica), pero teniendo en cuenta que la “unidad ha asumido la contradicción” (Bürger, 1987, p. 149). Ya no es la armonía de las partes las que conforman el “todo” de la obra, sino la “conexión contradictorias de las partes heterogéneas. (p. 149). De esta forma, plantea la importancia de desarrollar una hermenéutica crítica para poder investigar “las contradicciones entre los niveles de la obra y, de esta forma, deducirá en primer lugar el sentido del todo” (p. 149).

La técnica del montaje se unifica con la concepción del proceso de singularización o extrañamiento en la obra de arte que provoca la desautomatización perceptiva del receptor, establecida por Viktor Shklovski en el artículo formalista “El arte como artificio” (2011), lo que permite una comprensión más cabal de los procedimientos utilizados por Sanguinetti en su teatro político.

Según lo plantea Sanmartín Ortí (2006), la desautomatización es una “herramienta crítica extremadamente adecuada para superar el primer momento de la descripción formal y extraer

conclusiones analíticas de carácter estético, al tiempo que no olvida que el arte es, ante todo, una cuestión de forma” (p. 10). Plantea en su tesis que la desautomatización no se restringe únicamente a cuestiones formales, sino que se prolonga a otros aspectos que complejizan lo literario. El propio Shklovski emplea el término “desautomatización” con variables, a veces refiriéndolo como procedimiento y otras en su consideración de finalidad estética (p. 11). Con respecto al término, Sanmartín Ortí (2006) aclara:

En su obra *Sobre la prosa literaria* (1959), V. Shklovski se declaraba el primero en introducir los términos de ‘visión’ (*videnie*), ‘reconocimiento’ (*uznavanie*) y ‘extrañamiento’ (*ostranenie*) en la Teoría literaria. A estos términos habría que añadir los de automatismo, desfamiliarización o desautomatización de la percepción (*deavtomatizacija vosprijatija*). Cada uno de ellos recoge un aspecto del efecto polifacético que Shklovski bautizó con el término ruso *ostranenie*. (p. 18)

Shklovski sostiene que la función del arte es la de evitar los automatismos mediante el empleo de imágenes extrañas y otros procedimientos que detengan la percepción en esa dificultad que supone la forma artística, generando una impresión estética impactante. Parte del siguiente argumento: “Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas” (Shklovski, 2011, p. 82). De esta manera, la finalidad del arte es la desautomatización perceptiva, singularizar los objetos, opacar las formas, acrecentar la complejidad y la extensión de la percepción para restaurar la “sensación del objeto como visión y no como reconocimiento” (p. 84). Sintetiza Sanmartín Ortí (2006): “Para Shklovski, en cambio, la verdadera imagen poética operaba justamente a la inversa: sólo volviendo desconocido lo conocido, sólo extrañándolo, se obligaba al pensamiento a renunciar a los hábitos automáticos de reconocimiento para percibir los objetos de modo estético” (p. 22). Y aclara que el término empleado por Shklovski, *ostranenie*, en su traducción más fiel al español sería “extrañamiento” (también se usa “singularización”), pero es preferible utilizarla en el sentido de “desautomatización”, ya que el primero es un caso particular que genera el efecto más amplio de desautomatización, siendo la ruptura de los hábitos automáticos perceptivos la finalidad última del extrañamiento y no al contrario (p.19).

Me parece importante detenerme en una noción que trabaja Sanmartín Ortí (2006) en su tesis sobre Shklovski donde establece que es posible conectar el concepto de desautomatización, por la amplitud que el mismo implica en la característica de propender a modificar la percepción, con determinadas ópticas marxistas. Para lo mismo, retoma a Tony Bennett, quien señalaba que se puede establecer un vínculo entre Formalismo y Marxismo, ya que la desautomatización

literaria permite comprender el arte como revelación o ruptura de la visión prevaleciente de ciertas ideologías dominantes, como van a sostener posteriormente Louis Althusser o Terry Eagleton. Las teorías marxistas ponen su foco en el efecto desautomatizador en relación a la “puesta al descubierto de las ideologías que determinan nuestra percepción habitual de las cosas, y no tanto el impacto estético resultante de dicha puesta al descubierto” (p. 63), describiendo este efecto denunciante con los términos amplios de ironía o parodia.

La *Filosofía del Teatro* de Jorge Dubatti (2007; 2010; 2014) enmarcan las nociones teóricas de esta tesis. Parto del concepto de “teatro en potencia” (Dubatti, 2007), centrando el estudio a los aspectos escritos de la literatura dramática de Santiago Sanguinetti. El enfoque en la dimensión territorial de la obra (Dubatti, 2010; 2016) dentro la disciplina del Teatro Comparado (Dubatti, 2008) permite enmarcar el análisis de las micropoéticas y el trazado de las macropoéticas de las obras del dramaturgo, como los presenta Dubatti en su *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (2012). Asimismo, las nociones acerca del “drama moderno” y las de Modernidad/Posmodernidad, son ampliadas desde la perspectiva dubatiana trazadas en *Concepciones de teatro* (2009).

Por otra parte, se tienen en cuenta los materiales que se relacionan al acontecimiento teatral. Una de las fuentes primarias de esta investigación lo constituye la entrevista personal realizada al dramaturgo en 2017 donde se ahondó en su concepción del humor y en características generales de su teatro político. Como fuentes secundarias, utilizo para el marco teórico las entrevistas realizadas a Sanguinetti porque de ellas se desprende su rol como artista investigador, como señala Dubatti (2014) en *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Aparecen una serie de entrevistas y artículos periodísticos publicados en revistas, periódicos, blogs, programas audiovisuales y radiales, que han sido tomadas en cuenta por referir a aspectos del teatro político, los procedimientos de *yuxtaposición de sentidos* y *palimpsesto ideológico* vinculados al humor y la comicidad. Algunas publicaciones donde se profundiza los temas del teatro político y los procedimientos humorístico son:

- “Creo que esta es una época histórica” (Muslera, 2014).
- “La yuxtaposición como método de montaje” (Hopkins, 2016).
- “Trilogía de la revolución, entrevista a Santiago Sanguinetti” (Santa Cruz, *Leedor*, 2016).
- “Entrevista exclusiva al dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti: ‘En el teatro latinoamericano volvemos a hablar de lo político’” (*Revista Nodal Cultural*, 2016).
- “Una obra de universos que colisionan” (Tedesco, 2016).

- “El teatro como arte de preguntas” (Brum, 2016).
- “Hambre de escribir” (Flamia, 2017).
- “Santiago Sanguinetti: ‘Nunca mucho arte es demasiado’” (Gago, 2018).
- “Santiago Sanguinetti: ‘Lo más humano, lo más interesante, siempre es la pregunta; que haga temblar una convicción’” (Feldman, 2020).
- “La física cuántica aplicada al humor” (Peveroni, 2016).
- “Entrevista a Santiago Sanguinetti” (Vidal Giorgi, 2019).
- “Santiago Sanguinetti: en Alemania «quedaron sorprendidos con el teatro uruguayo»” (*Creer o Reventar*, 2017).

3. Metodología

Parto de la idea de *teatro en potencia* en cuanto a que el objeto de estudio es la literatura teatral escrita por Sanguinetti, a diferencia del *teatro en acto*, es decir, sus puestas en escena (Dubatti, 2007, p. 37). Las herramientas en que me baso para investigar dichos acontecimientos teatrales son los textos impresos anteriormente mencionados en el corpus, “la propia experiencia convivial autoanalizada” (Dubatti 2012, p. 51) y la entrevista realizada al autor de las obras. Siguiendo el pensamiento de Dubatti (2012), el teatro es un “acontecimiento ontológico” (p. 48) y se puede definir como un “espacio de subjetividad y experiencia que surge del acontecimiento de multiplicación convivial-poética-expectatorial” (p. 45).

Se estudian los materiales que, como establece Dubatti (2012), “están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento” (p. 50). Entiendo las limitaciones que tal análisis puede significar al tratarse de un texto pensado para ser representado y que, como representación teatral, implica lo fugaz y efímero. Por eso, estas limitaciones dan cuenta de que estos materiales son muy valiosos para comprender el acontecimiento poético, a sabiendas de que no constituyen el acontecimiento teatral en sí. Igualmente, como lo indica Dubatti (2012), “El investigador debe dar cuenta del acontecimiento, aunque sea de forma incompleta, nunca absoluta, pues a pesar de esa limitación su contribución será siempre relevante” (p. 51). La obra de este *teatrista*¹⁰ ha suscitado gran repercusión, por lo que considero interesante investigar su dramaturgia ahondando en los elementos y procedimientos cómicos y humorísticos de su teatro político y transtextual.

La metodología utilizada será el análisis de los elementos escritos textuales y lingüísticos del texto dramático. Se seleccionarán pasajes donde se evidencia el humor transtextual, realizando la interpretación de sus características cómicas, políticas, territoriales y extraterritoriales, evidenciando los procedimientos utilizados para generar dicho humor.

Para lo mismo parto del análisis micropoético, en primera instancia, para poder llegar a un estudio macropoético de las cuatro obras que están vinculadas por los rasgos comunes en el tratamiento del humor. Todas aluden a una territorialidad que no se puede evitar referir si se pretende una cabal comprensión de la situación humorística presentada:

¹⁰ *Teatrista* es el término que utiliza María Esther Burgueño para referirse a los creadores que “intervienen en todos los aspectos del quehacer teatral y funciona en cada uno de ellos” (Burgueño, s/f, CIDDAE). Alude a quienes escriben, dirigen, actúan, musicalizan, entre otras actividades, lo que genera una “nueva manera de operar en el escenario, y, obviamente un nuevo público” (Burgueño, s/f, CIDDAE).

El estudio de la territorialidad implica la indagación de la historicidad, es decir, el principio de necesidad histórica por el que: a) una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; b) no podría haber surgido en otro momento histórico. (Dubatti, 2012, p. 128)

En las obras estudiadas se presenta un tipo de humor que está intrínsecamente relacionado con el devenir histórico, geográfico, cultural, político y social de Uruguay y del mundo.

Es pertinente describir algunos conceptos constituyentes de la metodología de investigación que desarrollo, partiendo de nociones estudiadas por Jorge Dubatti en *Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado* (2008) y *Filosofía del Teatro II* (2010).

El Teatro Comparado es una disciplina que investiga los fenómenos teatrales en su territorialidad, por relación y diferencia con otras manifestaciones territoriales y supraterritoriales (Dubatti, 2008, p. 19). Al estudiar la territorialidad del teatro (fenómenos que se localizan a nivel geográfico, cultural e histórico) se puede elaborar una Cartografía Teatral situando mapas del teatro que sintetizan el pensamiento territorial del mismo, que no se superponen con los mapas políticos, nacionales ni geográficos (p. 16).

La territorialidad es topográfica cuando la localización de las manifestaciones teatrales se reconocen en sus contextos geográficos, culturales, teatrales en un momento histórico concreto; diacrónica, cuando “implica fenómenos de sucesión, estabilidad y cambio en el tiempo” (Dubatti, 2008, pp. 16-17); sincrónica, cuando hay coexistencia y simultaneidad de los fenómenos teatrales. La supraterritorialidad, por otra parte, alude a los fenómenos que superan los cruces geográficos, culturales e históricos.

El Teatro Comparado nos permite estudiar este acontecimiento convivial, territorial y localizado, presentado por determinados actores, ante un público, en un espacio determinado, investigando que lo relaciona al teatro del mundo, estableciendo qué lo hace único y lo vincula con otras manifestaciones distantes o cercanas. Permite indagar qué relación establece en su territorialidad (geográfica, cultural e histórica) con lo local, regional, nacional, supranacional, continental (pp. 19-20).

La Filosofía del Teatro se focaliza en la relación del teatro con la realidad y entes del mundo, siendo más restringido que el campo de la Filosofía, pero que incluye otras ramas de estudio, que rebasan a la Teatología, como ser: la Poética Teatral, Semiótica Teatral, Teoría Teatral, Etnoescenología, Antropoescenología, Socioescenología, Epistemología del

Conocimiento. Al enmarcar todas estas disciplinas, potencia las posibilidades de cada una, planteando problemas más amplios y evitando la reducción del objeto de estudio a una sola rama del conocimiento (p. 26).

Define Dubatti (2008) al teatro como un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimientos que se relacionan entre sí: convivio, poíesis y expectación. El convivio refiere “a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente)” (p. 28). Al ser “cultura viviente” (p. 28) es efímero, no puede ser encapsulado en un soporte *in vitro* (p. 29).

Del convivio se desprenden los otros dos sub-acontecimientos correlativos: a) acontecimiento poiético; b) acontecimiento de expectación (Dubatti, 2008, p. 30).

a) Acontecimiento poiético: es el proceso de producción del teatro que parte de las acciones físicas o físicas y verbales del actor, en un espacio y tiempo determinado. Tiene la condición de ser efímera. La acción corporal instauro la escena, genera el ente poético (pp. 34-35). La poíesis implica la acción del actor para generar la poíesis, así como también los materiales sobre los que se produce, el objeto resultante (ente poético) y directrices y programas que organizaron el trabajo para realizar el nuevo ente (p. 37).

Se puede estudiar el ente poético desde diferentes planos: materia a priori, como ser el texto dramático, escenografía, etc.; estudiar cómo fueron los procesos de producción del nuevo ente; los programas estéticos, políticos, etc. de los que partieron para generar la nueva forma; estudiar el ente como objeto o producto que resulta.

Los programas o directrices que organizan el trabajo del nuevo ente pueden constituirse como una estructura poética preexistente a las acciones corporales, como un texto literario previo, entre otras posibilidades que menciona Dubatti (2008). El texto literario previo es la materia base sobre la que se trabaja el nuevo ente poiético corporal. Es una poíesis de primer grado que se transforma en una de segundo grado mediante la poíesis teatral (pp. 37-38).

La función ontológica de los entes poiéticos implica su separación del productor o generador, poniendo *un mundo a existir* ante los espectadores (p. 39). De esta manera, el ente poético funciona diferente respecto de la realidad cotidiana, produciendo sentido, relaciones y valores diversos (p. 38). Asimismo, la poíesis variará según se conciba la realidad cotidiana y extracotidiana en función de variables culturales, contextuales, sociales y cómo se articule la realidad cotidiana con la poíesis (Dubatti, 2008, p. 38).

b) Acontecimiento de expectación: implica la conciencia ontológica del ente poético (pp. 40-41) donde se separa el arte de la vida (p. 42). La poíesis receptora es transindividual (p. 40).

Para realizar el análisis de los textos desde la Filosofía del Teatro, se debe tener en cuenta la relación del texto dramático con su acontecimiento escénico. Dubatti (2010) distingue cuatro categorías de textos dramáticos: 1. *Pre-escénico de primer grado*, escrito a priori para su representación en escena; 2. *Escénico*, cuya característica es ser efímero por ser el realizado en la práctica discursiva del escenario y que puede ser registrado en soporte audiovisual o auditivo; puede vincularse a una literatura previa o ser creado en el momento, es decir, una improvisación; 3. *Pos-escénico*, tipo de texto literario que surge de las anotaciones, comentarios y transformaciones del texto escénico y de las acciones no verbales de la puesta en escena, derivando “en otra clase de texto verbal heteroestructurado (organizado a la par por las matrices de la literaturidad y la teatralidad)” (p. 155); 4. *Pre-escénico de segundo grado* al que se llega mediante las reescrituras o reelaboraciones literarias de los textos escénicos o post-escénicos fuera de la escena. Se diferencia la puesta en escena del texto de escribir un texto nuevo en la escena (p. 155).

Siguiendo el esquema dubattiano, tengo presente que el análisis que estudia el texto dramático no es un fin en sí mismo, sino que permite el conocimiento del ente poético, que es más amplio (p. 156). Dubatti denomina “drama” al ente poético cuyo soporte es el texto dramático. Considera fundamental la distinción entre el texto dramático y la notación dramática, donde este último constituye el “sistema técnico de fijación o edición textual del texto dramático” (Dubatti, 2010, p. 157). Al fijar el texto, la notación va a incluir la división en escenas y actos, los personajes que hablan, las didascalias, títulos y subtítulos, prólogos, dedicatorias, fichas técnicas, etc. (p. 157).

En el caso de Sanguinetti, las notaciones dramáticas estudiadas en *Trilogía de la Revolución* incluyen un anexo titulado “Entre lo sublime y lo espurio. Breve exposición sobre el concepto de yuxtaposición como procedimiento de montaje político” (Sanguinetti, 2015, pp. 235-244). Este anexo oficia a manera de explicación teórica de su procedimiento dramático. Además, los tres dramas incluyen pie de página explicativos del discurso de los personajes que son estudiados con el fin de establecer la relación transtextual en la generación del humor político. La investigación de esta tesis parte del estudio del texto dramático:

Se parte del conocimiento del texto dramático para acceder al conocimiento del drama. El drama es mucho más que el texto dramático, su soporte lingüístico. El texto dramático es a

su vez un fin en sí mismo, y un medio para el estudio poético del drama, en tanto el texto es parte del drama. (Dubatti, 2010, p. 159).

Dubatti (2010) establece como propuesta de análisis de la estructura inmanente del texto dramático, el estudio de cuatro niveles analíticos. Estos no son aislables ni deben sus componentes ser separados de los otros niveles, ya que cada uno se erige como un punto de mira particular de los componentes totales de la estructura (p. 168). De esta manera, en el análisis se intentan vincular los niveles narrativo, lingüístico, referencial y semántico con la finalidad de interpretar y describir la poética (p. 169).

El análisis narrativo indaga sobre la organización de la “historia” del texto dramático, describiendo su estructura narrativa. Dubatti (2010) toma de Mikel Bal el concepto de historia según el cual “Una historia es una fábula presentada de cierta manera” (p. 169). Esta historia que remite a la fábula es posible de ser analizada en tres sentidos: sintaxis, trama y manifestación sensorial. Permite ordenar los elementos de la fábula (personajes, acontecimientos, espacio y tiempo, las secuencias en que se organiza el texto, conexión de los acontecimientos, conflicto, la función de la sensorialidad, entre otros (p. 170).

El análisis lingüístico se detiene en la construcción lingüística y en su descripción. (Dubatti, 2010, 171)

Por otra parte, el análisis referencial establece la relación del texto poético con las referencias internas y externas. Tres preguntas interesantes que formula Dubatti (2010) en su explicación y que he tomado en cuenta para la investigación son: “¿qué función cumple en la poética la autorreferencia en el texto? ¿se establece referencia con determinadas ideas políticas o filosóficas? ¿tal personaje refiere a una figura pública de determinado momento histórico?” (pp. 171-172).

Finalmente, el análisis semántico se focaliza en la interpretación de los elementos de las estructuras anteriores para establecer el sentido de la poética con los distintos elementos. Algunas preguntas que propone Dubatti (2010) en este nivel de análisis son:

¿de qué ‘habla’ el drama? ¿expone una tesis? ¿cuáles son los principales procedimientos de producción de sentido (semiosis) del texto dramático? ¿responden a determinados modelos semióticos recurrentes en las poéticas teatrales? ¿qué propone la tesis del texto? ¿qué sentido implica la poética en tanto metáfora epistemológica (Eco)? ¿puede hablarse de una intencionalidad semántica del autor? ¿qué nuevos saberes propone el texto respecto de los saberes que circulan en el contexto? ¿encierra el personaje-delegado todos los matices de sentido de la tesis? (p. 172).

4. El humor moderno en la *Trilogía de la Revolución* y en *El gato de Schrödinger*

Conceptualizar qué es el humor, tratando de contestar la interrogante sobre qué es lo cómico y si es posible establecer una definición sobre este término no es una tarea fácil. Esbozo unas conceptualizaciones del humor que me permiten entenderlo en las obras elegidas.

Para comprender este concepto, retomo el marco teórico de los tres autores que han estudiado el tema en forma particular: Henri Bergson en *La risa* (1953), Robert Escarpit con su libro *El humor* (1962) y Gilles Lipovetsky en su capítulo “La sociedad humorística” de su libro *La era del vacío* (2009). También recurriré a lo largo del capítulo, a ciertas nociones y conceptualizaciones presentadas por Jorge Dubatti en *Concepciones de teatro* (2009) y *Filosofía del Teatro III* (2014).

4.1. La conceptualización sobre lo cómico desde la perspectiva de Henri Bergson

4.1.1. Las leyes generales del efecto cómico en las formas y movimientos

Retomando los tres elementos expuestos en el capítulo del marco teórico sobre el origen de lo cómico, Bergson (1953) se detiene a esclarecer las leyes generales del efecto cómico, preguntándose dónde está el foco que hace reír. En primer término, sistematiza que se pueden distinguir situaciones cómicas físicas (superficiales) o espirituales (interiores) (p. 17).

En cuanto a las físicas, las situaciones cómicas se deben a circunstancias exteriores, sean producto de un accidente o pensadas artificialmente por otros seres humanos, donde se reconocen una “rigidez mecánica” (p. 17) que el individuo no pudo resolver de forma adecuada y flexible, como se espera que lo realice un ser humano. Son las circunstancias exteriores las que determinan el efecto cómico por la incapacidad del individuo de sortear de forma adecuada la variabilidad de las circunstancias en que se encuentra.

Además de estas situaciones físicas –que entiende como algo “accidental, y queda, por decirlo así, en la superficie del individuo” (p. 17)–, también se presentan rigideces mecánicas al interior de los humanos: “Lo cómico tendrá entonces su asiento en la persona misma, y ésta es la que se lo facilitará todo, materia y forma, causa y ocasión” (p. 18). Estos ofician como un marco al que se ajustan los individuos y que imponen una rigidez que anula la flexibilidad. En ambos casos (material-superficial / imaginario-interior), se produce un reduccionismo y un automatismo

que produce la risa. Una de las figuras que sintetiza este concepto es la del *distraído*: aquellos que, frente a un obstáculo material o donde el obstáculo mismo se encuentra en su mente, no logran resolverlo adecuadamente y generan la risa (p. 18). De aquí se desprende una de las leyes generales que formula Bergson (1953): “cuando de cierta causa se deriva cierto efecto cómico, éste nos parece tanto más cómico cuanto más natural juzgamos la causa que lo determina. La mera distracción, como un simple hecho, ya nos mueve a la risa” (p. 18). Si a este gesto cómico agregamos el contexto que explique las causas de esa rigidez, el efecto se incrementa: “Pero más ridícula nos parecerá esa distracción si la hemos visto nacer y desarrollarse ante nuestros ojos, si conocemos su origen y podemos reconstruir su historia” (p. 18).

Profundizando en esta idea, agrega la rigidez de determinados vicios al carácter. Diferencia entre vicios cómicos y trágicos. En el caso del vicio cómico, “viene de afuera como un marco ya hecho al que hemos de ajustarnos, aquel que nos impone su rigidez en lugar de amoldarse a nuestra flexibilidad” (p. 20). Funciona de forma similar al de la *distracción*, actuando sin flexibilidad y conciencia. Los vicios de carácter son invisibles para el individuo que los padece y visibles para el resto, ya que si se admitiera su ridiculez, se intentaría modificar (p. 21).

Bergson (1953) estudia una de las formas: la fisonomía cómica. Subraya los aspectos que vuelven una “expresión ridícula del semblante” (p. 25) y cómo se diferencia lo cómico de lo feo. Extremando la fealdad hasta el grado de deformidad, “se pasa de lo deforme a lo ridículo” (p. 26). Distingue dos formas: la “deformidad ridícula” y la “fealdad cómica” (p. 26).

Con respecto a la primera, formula la siguiente ley: “*Toda deformidad susceptible de imitación por parte de una persona bien conformada puede llegar a ser cómica*” (Bergson, 1953, p. 26). Cualquier deformación del cuerpo pasa a ser ridícula al reconocer su rigidez material, cuando quien observa se deja llevar por “la impresión ingenua, inmediata y original” (p. 26), ya sea que esta persona “bien conformada” (p. 26) imite desde lo material (cuerpo) o la imaginación.

En relación a la fealdad cómica, la misma surge de “una expresión ridícula del rostro” (p. 26) que impone una rigidez en la movilidad de la fisonomía, es “una mueca única y definitiva” (p. 27), moviendo a la comicidad el reconocimiento de “alguna acción sencilla, mecánica, que hubiera absorbido para siempre la personalidad” (p. 27). La mueca, que inicialmente se presenta como una acción sencilla, se vuelve más cómica si la vemos como parte constitutiva de la persona que la realiza. El ejemplo de las caricaturas permite vislumbrar esa mueca deformada y

visibilizarla para el resto del mundo, mediante la exageración que la realidad no llegó a consolidar de forma natural. El efecto se logra cuando se fijan los movimientos del cuerpo y se los cristaliza en muecas mecánicas: la rigidez del cuerpo como indicio de la rigidez de la persona es lo que mueve a la risa.

Posteriormente, Bergson (1953) centra su atención en el estudio de lo cómico en los gestos y movimientos. Formula su ley: “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo” (p. 30). Cuando el gesto se repite y se automatiza, el observador es provocado a la risa y llegan a ser ridículos cuando son imitados por otra persona. Esta interpretación mecánica es uno de los procedimientos utilizados por la parodia. Sintetiza: “Donde quiera que hay repetición, dondequiera que hay semejanza completa, vislumbramos en seguida lo mecánico funcionando tras lo vivo” (pp. 33-34). Al imitar, se capta el automatismo que se ha introducido en la persona viviente.

Algunos ejemplos que evidencian la rigidez a modo de mecanismo que produce situaciones cómicas en la *Trilogía de la Revolución* (Sanguinetti, 2015) son:

a) En *Argumento contra...*, los gestos y movimientos de Manuel cuando “*simula decir algo con sentido mientras finge una voz difusa por el efecto del tapabocas*” promueven a la risa. La respuesta de Sofía al decirle: “¿Mfff? ¿Qué es mfff?” y la aclaración de la acotación, “*Nuevamente MANUEL simula decir algo con sentido mientras finge la misma voz difusa*” (p. 16), refuerzan la repetición y el efecto cómico.

b) En *Sobre la teoría...*, Carlos encuentra un muñeco vudú parecido a él entre las cajas de ayuda humanitaria. Sus compañeros comienzan a realizar acciones burlonas y sádicas en el muñeco que repercuten en el personaje de Carlos: “*LENIN le da un golpecito en la entrepierna al muñeco. CARLOS cae al piso con las manos en los testículos, quejándose. LENIN se ríe más fuerte*” (p. 113). Ernesto le explica: “Este muñeco es como si fueras vos, pero en chiquito y relleno de polifón, ¿entendés? Y si yo le aprieto la pancita vos vas a sentir cosas horribles, Carlos. *Mientras le aprieta el estómago al muñeco. ¿Ves?*” (p. 114). Se agrega en la acotación: “*CARLOS se lleva la mano al estómago y vomita un extenso chorro de sangre*” (p. 114). La comicidad mecánica de los movimientos reiterativos se incrementa cuando intenta hacerse del muñeco y apelando a la compasión de quien lo tenía, le dice: “Yo te quiero, Lenin” (p. 115). Este lo amenaza y

termina quebrándole el brazo. Luego expresa arrepentido: “¡Se me escapó!” y “¡Entendí otra cosa! ¡Pensé que era una amenaza!” (p. 115).

c) En *Breve apología...*, frente a la paranoia de que sean escuchados en el apartamento, Nicolás propone hablar en código: “Intentemos fluir en lengua de ballena” (p. 164). Comienza a realizar una serie de gestos y movimientos repetidos y mecánicos ininteligibles que simulan un diálogo, “*imitando el sonido agudo de una ballena*. Wwwwooooowww wwwwoooooowwwwww wwwwwwoooooo. ¿Ves? Ahí dije ‘peligro, viene la CIA’.” (p. 164). En este intento de “comunicación” entre Nicolás y Richard, expresa el primero: “Wwoooooo wwwwoooooooo oooooo... Chiang Kai-shek. Estamos hablando de Chiang Kai-shek, ¿verdad?” (p. 164); respondiendo Richard: “Yo creo que sí, Nicolás. Yo creo que sí” (p. 165). La figura del distraído, en el marco de esta situación absurda, se reconoce en Benjamín, quien intenta meterse en la “conversación”: “Wwwwwoooooo oooooooo ooooooo wwwwooo” (p. 165). La acotación indica: “Silencio”. Lo miran y le pregunta Nicolás: “¿Qué carajo estás haciendo?” (p. 165); agregando más adelante: “No es hacer puro ruido como una morsa con epilepsia, Benjamín. Hay un sentido atrás de la cosa” (p. 165). Y vuelve a dialogar: “RICHARD. Wwwwwoooooowwwwoooo oooooooowwwwww /”; “NICOLÁS. Interrumpiendo a RICHARD. Pará, pará. ¿Qué tienen que ver Kropotkin y Los Simpson?” (p. 165). Richard responde: “Es un ejemplo, nada más” (p. 165). El “diálogo” sigue hasta que es interrumpido con la entrada en escena de Belén desde el baño.

La fórmula de todos los efectos cómicos de la comedia, establece Bergson (1953) son imposible de abarcar en todos sus aspectos, pero es factible determinar modelos que permiten reconocer algunos efectos por semejanza. No se derivan de una fórmula, pero son cómicos por afinidad (p. 35-36).

Se detiene en la idea del disfraz. Tanto en lo tangible con en el terreno de la imaginación, el disfraz tiene la capacidad de hacer reír: “Un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado. Por extensión, será cómico todo disfraz, no sólo del hombre, sino también de la sociedad y hasta de la misma Naturaleza” (Bergson, 1953, p. 39). Con respecto a la Naturaleza entendida como algo mecánico, la mascarada donde lo natural es sustituido por lo artificial, permite ver el motivo cómico donde encontramos la maquinaria detrás del funcionamiento del mundo. En alusión a la sociedad, la rigidez se muestra

al presentar las leyes sociales como inflexibles e inevitables, como si fueran leyes naturales: “Será, pues, ridícula toda imagen que se disfraza, y por decirlo así, de una mascarada social” (p. 41). Lo cómico se suscita cuanto más formas y fórmulas actúen como marco de situaciones que pueden ajustarse allí. Por ejemplo, toda forma de ceremonial, una vez que se olvida el objeto solemne, tiende al automatismo. Esto se acrecienta si, además, se suman las leyes como inexorables (como si fueran leyes naturales).

La mascarada cómica aparece en las obras estudiadas:

a) En determinada parte de la obra *Argumento contra...* (Sanguinetti, 2015), los personajes utilizan máscaras de los protagonistas de la serie animada *Animaniacs* de Warner Bros. Su intención es realizar un video explicativo del atentado que quieren efectuar en la Facultad de Humanidades. La idea de las máscaras es, como expresa Mateo, “Para que no nos reconozcan la cara” (p. 33). Manuel le pregunta: “¿Medias negras no te sirven?” (p. 33). A lo que Mateo responde: “Prefiero los tres chanchitos. O Batichica. O el Superman de la tapa de *Apocalípticos e integrados*. Lo que sea siempre que sea estúpido. La de Vendetta no, ya está usada” (p. 33). Cuando Manuel muestra las máscaras, se expresa en la acotación: “Los tres miran las máscaras en silencio. Wakko, Yakko y Dot. Como si fueran algo sagrado” (p. 34). Más adelante, Yakko/Érica enuncia: “Siempre quise ser actriz”. En la acotación se señala: “*Wakko y Dot giran la cabeza y la miran*”. Ella agrega: “Mañana vamos a salir en el informativo. Es lo más cerca que voy a estar” (p. 35).

b) En *Sobre la teoría...*, la representación y elemento ceremonial que constituye el “casco azul” como representación de la ayuda humanitaria de la ONU, es desacralizada en el diálogo entre Carlos y Lenin. El primero explica que “Nosotros vinimos a ayudar” (p. 96) y agrega más adelante, “Este casco representa a mi país y yo lo respeto” (p. 96). Lenin por su parte le responde a la primera intervención: “Vinimos a hacer algo de guita, no te engañés” (p. 96); y a la segunda: “El casco es azul, no celeste, imbécil. Representa a la ONU, no a Uruguay” (p. 96), aclarándose a pie de página que “La camiseta de la Selección Uruguaya de Fútbol es de color celeste” (p. 96), para mayor comprensión de la situación humorística.

c) En *Breve apología...*, Richard, frente a los gritos de Benjamín a Belén para que salga del baño donde está encerrada, expresa: “Ok, me escupiste. Me gritás en la cara y

me escupís. Nicolás, yo así no sigo” (p. 153); Benjamín continúa gritando y vuelve a escupir a Richard. El efecto cómico se produce cuando Richard sale de escena y vuelve a reaparecer “con patas de rana en sus pies y lentes de buceo en sus ojos” (p. 163). Benjamín le pregunta: “¿qué hacés vestido así?”. A lo que le responde: “Vos insistís en escupirme y yo me protejo, ¿entendés?”. Benjamín le cuestiona lo absurdo del traje: “¿Y para qué carajo te pusiste las patas de rana?” y luego de un silencio marcado en la acotación responde: “No sé, me pareció que pegaba” (p. 163).

d) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), Roberto decide renunciar a la especie humana y convertirse en “gato”. Enuncia el siguiente discurso:

Vos no sos humano, Jorge. (*Sacándose la cabeza desmontable del traje.*) Vos y yo no estamos en el mismo género. Ya no quiero ser de los de tu raza. Renuncio a lo humano. Voy a empezar a mear sobre piedras sintéticas y a comer galletitas con sabor a pollo. Como Skipi. (*Señalando su rostro.*) Esta fue una vez mi cara y véanla bien para tenerla en la memoria porque a partir de este momento la voy a cambiar por esta máscara un poco rancia que me va a acompañar como una mortaja permanente hasta la tumba. ¡No me gusta este mundo! Y sentencio de una vez y para siempre que todo lo humano me es ajeno. Ahora voy a llamarme Félix, como el gato de mi abuelo, y voy a decir *miau miau* por los rincones y a ronronear cuando me toquen la panza. (p. 272).

Al final de la obra se retoma la mascarada cuando Jorge expresa que todos ellos van a realizar una especie de *puesta en abismo*, lo cual establece una relación metatextual que luego abordaré en el capítulo de análisis de la obra en cuestión. Jorge explica que ellos son una simulación en los roles que interpretan (p. 305), en tanto seres, lo que posee una doble connotación: por un lado, comprender que cuando se disfrazan están asumiendo un rol distinto al de su ser, y por otro lado, para nosotros como espectadores/lectores de la obra, entender que ellos ya de por sí cumplen un rol distinto al de los actores que están encarnándolos. Es decir, se produce un triple juego de espejos entre persona, personaje y disfraz. Como dice Sanguinetti en la entrevista que le realicé: “es la máscara dentro de la máscara. El actor que representa un personaje y, a su vez, tienen un peluche que es otra cosa. (...) un juego como de puesta en abismo interesante” (comunicación personal, 27 de julio de 2017).

Continuando con el estudio de lo mecánico aplicado a la vida que permite vislumbrar lo cómico, Bergson (1953) se detiene en la siguiente ley: “*Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto*

moral” (p. 45). El cuerpo entendido como maquinaria, donde se realiza un traslado de la focalización en los aspectos morales a la materialidad corporal.

Algunos ejemplos son:

a) En *Argumento contra...* (Sanguinetti, 2015) a Mateo se le ocurre la idea de filmarse para llamar la atención sobre el atentado que quieren realizar: “Es lo que nos falta. Una estupidez parecida. Una carta de suicidio” (p. 29). Esta idea se gesta cuando está sentado en el wáter del baño y llama a Manuel, preguntándole: “¿Tenés cámara?” (p. 18), mostrando el traslado de nuestra atención hacia lo material.

b) En *Sobre la teoría...* Lenin intenta analizar la descripción de los haitianos preguntándole a Raúl que fue lo que vio afuera, fijando estereotipos que funcionan como mascarada social:

LENIN. Trato de identificar perfiles, Raúl. Si hay pancartas y volantes, piden un aumento de sueldo. Si se tapan la cara, son anarcos. Pero si muestran la cara, tiran piedras y balazos y no tienen pancartas, salieron a matar. Y a cambiar el mundo. Y todo les importa un carajo. Y estamos en el horno. (p.119)

c) En *Breve apología...* los personajes están esperando a Noam Chomsky: “Le dijimos que podía usar el balcón para hacer proclamas y, como el apartamento es del cónsul, no va a sospechar” (p. 195). Nicolás lo quiere raptar porque “Escribe libros y sabe agitar gente” (p. 196). Avanzado el conflicto, forcejean la puerta y al acercarse Nicolás a la mirilla constatan que Chomsky está intentando entrar. Pero no quiere abrirle: “Porque está peludo, irreconocible y alzado como un perro, tratando de mantener relaciones sexuales con la maceta del palier” (p. 218). El traslado de la atención de la importancia intelectual de Chomsky a su descripción física por la mutación, da cuenta de una “deformidad ridícula” (p. 26) que induce a la risa.

d) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), en determinado momento del clímax, Alfredo entra al vestuario acuchillado en la espalda. Balbucea unas palabras y cae. Tratan de reanimarlo, pero no reacciona. Constatan que está muerto. Jorge dice: “Saquen a Alfredo de acá. Está supurando cosas por la boca. No quiero ver. ¡Sáquenlo de acá que ni siquiera se puede caminar, mierda!” (p. 271). Mientras que Jorge arrastra a Alfredo a las duchas, fuera de la escena, Roberto le increpa: “No lo arrastres así. ¡No lo arrastres así que es Alfredo! ¡Es Alfredo y está muerto!” (p. 272). Milton’ agrega: “Estás chorreando el piso, Jorge. Estás chorreando el piso con parte de Alfredo” (p. 272). A lo

que Jorge responde unos parlamentos más adelante: “(Arrastrando el cuerpo de Alfredo.) Entonces no me grites más, que estoy tratando de hacer espacio” (p. 272). El cuerpo de Alfredo se instaura como un problema que deben mover de escena, trasladándose la atención del dolor que genera su muerte y al sacrilegio sobre el cuerpo humano, donde importa que no ensucie el piso y no se convierta en un obstáculo.

Profundizando en esta idea del “brusco tránsito de nuestra atención del alma al cuerpo” (p.45) o “*del cuerpo adentrándose al alma*” (p.46), Bergson (1953) formula una idea más general: “*la forma predominando sobre el fondo, la letra buscando litigio al espíritu*” (pp. 46-47). Pone el ejemplo de las profesiones (abogado, juez, médico) donde los mismos hablan de la justicia y salud como si no significaran nada, como si lo esencial fuera que no faltasen los profesionales, pero no en función del rol que cumplen. El cuidado de las formas, las reglas aplicadas en un sentido mecánico, generan un automatismo cómico que se redobla cuando se incorpora a este ridículo profesional, un ridículo físico. Muchas veces puede recaer en el ritmo de la palabra, donde se completa de esta manera el ridículo profesional (p. 48-49).

Se puede vislumbrar este tipo de mecanización cómica de las profesiones en algunos pasajes de la tetralogía. Por ejemplo:

a) En *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015), Lenin vocifera a los rebeldes haitianos que los están atacando: “Así nos agradecen. Les cuidamos el orto y así nos agradecen. ¿No se dan cuenta que estamos de su lado? *Gritando por la ventana*. ¡Somos fuerzas de paz, hijos de puta!” (p. 120).

b) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), Néstor abandona el juego de fútbol porque no soporta ir perdiendo. Milton, el director técnico de su cuadro, le recrimina su acción: “¿Vos querés que me baje los pantalones y que te coja de parado acá mismo, pedazo de mierda? ¿Cómo que no vas a volver? ¡Andá a la cancha y seguí pateando la puta pelota como el resto de tus compañeros, imbécil!” (p. 246). Néstor le responde más adelante: “No quiero corticoides, Milton. Quiero dejar el fútbol”. A lo que le responde: “¡Pero déjalo después del partido como una persona normal, estúpido!” (p. 247). Repone, Néstor: “Yo estuve pensando” y Milton le responde: “No te pagan para que pienses” (p. 247). Igualmente, Néstor le explica que estuvo leyendo y viendo videos en YouTube sobre física cuántica, en concreto sobre el experimento del gato de

Schrödinger, donde la mirada del observador determina si el gato dentro de la caja está vivo o muerto, mientras tanto se encuentra en una superposición de ambos estados. De esta manera, aplicando la física cuántica a esta situación: “Mientras me quede acá, el partido está ganado y perdido a la vez. Lo prefiero así, Milton” (p. 248). Néstor se corre del estereotipo del jugador de fútbol, por lo que Milton le dice: “¿Por qué lees sobre física cuántica? ¿Por qué no jugás al Play Station como lo demás que son normales y no mongólicos como vos?” (p. 247). Que un jugador de fútbol se interese por videos de física cuántica y los aplique a la vida cotidiana genera la risa, se aparta del modelo cliché de habla, pensamiento y acción de la profesión de futbolista:

NÉSTOR. Escúchame, Milton. Si partimos de la premisa de que la mirada es la que determina el objeto/

MILTON. Dejá de hablar como una nena, ¿querés? ¿Premisa? ¿Qué premisa? Ninguna premisa, pedazo de sopla nuca. Hablá bien, tarado.

NÉSTOR. Déjame terminar la puta idea, Milton.

MILTON. Entonces hablá más fácil porque no te entiendo, Néstor. (p. 250)

Bergson (1953) agrega que lo que mueve a la risa es la momentánea transfiguración de una persona en cosa, es lo vivo-humano transformado en aparato mecánico. La ley que establece es: “Nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa” (p. 50). El procedimiento de sugestión por excelencia, establece, es el pasaje gradual de lo confuso a lo determinado: “Creo que podríamos descubrirle en el fondo de muchas sugestiones cómicas, sobre todo en aquellas en que parece que se realiza a nuestra vista la transformación de una persona en cosa” (p. 52). Es necesario llegar a identificar una persona con una cosa para que se produzca la comicidad. Basta con confundir la persona con la función que ejerce para que se genere el efecto cómico.

Una pregunta interesante que realiza Bergson (1953) al final de la primera parte de su ensayo es: “¿Qué presión, qué extraño impulso lleva a lo cómico a deslizarse de una en otra imagen, cada vez más lejos del punto de partida, hasta que se fracciona y se pierde en analogías infinitamente remotas?” (p. 54).

4.1.2. Lo cómico en los actos y situaciones

En la segunda parte de su ensayo, “Lo cómico de situación y lo cómico verbal” (p. 55), se detiene a estudiar el vodevilista y el hombre de ingenio. Se focaliza en el estudio de lo cómico en

los actos y las situaciones. Uno de los procedimientos que reconoce, luego de tratar una serie de ejemplos, es el de la “repetición de palabras” (p. 60). Entiende que este es uno de los procedimientos comunes utilizados en la comedia clásica. En relación a la repetición de palabras, esta nos hace reír “porque con elementos morales simboliza un juego completamente mecánico” (p. 61). Enuncia la siguiente ley: “En una repetición cómica de palabras hay generalmente dos términos puestos frente a frente, un sentimiento comprimido que se desborda y una idea que se divierte en comprimir de nuevo el sentimiento” (p. 61). No siempre es fácil reconocer el mecanismo y se presenta una dificultad en la teoría de lo cómico. Hay casos en que el interés de la escena se centra en un único personaje que se desdobla. En este caso, no se debiera buscar el efecto cómico en lo visto y oído en la escena exterior, sino en la comedia interior, donde opera el mismo mecanismo de repetición.

Se pueden observar esta repetición automática de palabras y situaciones en los siguientes fragmentos:

a) En *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015), Carlos se pone a cantar canciones frente a situaciones violentas o frustrantes, repitiendo este esquema en su comportamiento que genera la comicidad. Al comienzo de la obra, se indica en parte de la acotación inicial:

CARLOS, con una camisa blanca y su casco azul sobre la cabeza, está solo en escena. Canta “Navidad” de José Luis Perales. Hacia los espectadores. Suena patético. Y se ve patético. De fondo comienzan a caer algunas bombas. Todo se estremece. Carlos se asusta cada vez que suena una bomba. (p. 89)

Más adelante, y a razón de que Lenin y Ernesto están discutiendo sobre la revolución de los rebeldes, Carlos se pone a cantar “Un mundo ideal” de la película *Aladino*, tapándose los oídos. Ernesto le aclara a Lenin: “¿Ves lo que hacés? Gritás y se pone autista” (p. 101). Avanza la escena y Carlos canta más fuerte, mientras Ernesto intenta calmarlo (p. 102). Este estado concluye cuando empiezan a sentir olor a humo y miran por la ventana. Posteriormente, en otra escena donde están revisando las cajas de cartón buscando elementos para asegurar el lugar, la acotación indica: “*CARLOS se pone a cantar otra vez la canción ‘Un mundo ideal’*” (p. 111), terminando cuando encuentran el muñeco vudú y empiezan a lastimarlo. Cada vez que una situación traumática se presenta, el personaje tiene este comportamiento repetitivo. En el momento en que entra Raúl a escena, comentando que afuera no hay nadie, el resto de los compañeros se dispersaron por la revuelta, se indica que “*Carlos canta para sí*” (p. 118).

Casi al final de la obra, los haitianos que los están cercando, cortan la luz y los personajes consiguen entre las cajas de ayuda humanitaria unas linternas: “*CARLOS encuentra una linterna de cotillón, una especie de calabaza de Halloween con luz adentro, algo ridículo*” (p. 134). Un poco más adelante, la linterna deja de funcionar y Carlos “*Se tapa los oídos y empieza a cantar ‘Navidad’ de José Luis Perales*” (p. 141). Después, cuando los rebeldes disparan una bala de cañón contra ellos, se acota: “*CARLOS canta más fuerte, con los oídos tapados y cerrando los ojos*” (p. 141).

b) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), los personaje de Milton y de Milton’ repiten expresiones exageradas sobre sufrir enfermedades, desatadas por la situación estresante que están sobrellevando. Cuando Jorge está contando que se acaba de separar, esperando “contención y cariño” (p. 252), Milton le responde: “Y yo necesito un trabajo y destaparne las arterias coronarias, Jorge. Pero el mundo es un lugar injusto y yo no tengo sociedad médica” (p. 252). Más adelante, cuando Jorge está explicando posiciones de jiu jitsu brasileño y realiza las mismas sobre Milton, al finalizar este dice: “Creo que tengo un edema de glotis y un principio de crisis de asma. Y me parece que acabé un poquito, Jorge” (p. 258).

Con respecto a Milton’, dice en diversas circunstancias expresiones similares sobre sentirse mal o enfermo a nivel físico. Al entrar a escena menciona que desaparecieron los jugadores y que el estadio es distinto: “Y yo estaría teniendo un ataque de pánico. Y como mis arterias están tapadas, si me asusto con la suficiente vehemencia puedo morir acá mismo. Como un hámster” (p. 265). El resto de los personajes que están en escena le pregunta qué fue lo que vio afuera, contesta que nada porque estaba oscuro. Néstor insiste en saber dónde está la gente y los compañeros:

MILTON’. ¡Ya te dije que no sé, la cocha de tu madre! ¡Estoy a punto de sufrir un ACV por el horro que tengo trancado en las venas al lado de toda esta grasa saturada que me va a a hacer explotar el cuerpo dramáticamente, y vos me preguntás boludeces, la re puta que te parió! ¡No me preguntes boludeces si no querés terminar con el cuerpo todo chorreado de parte de mí mismo! ¡No necesito que me pregunten boludeces, necesito que me preparen un té de pachuli, mierda! (p. 266)

Asimismo, esta repetición de situaciones se entrevé cuando aparecen cara a cara los dos Robertos y Milton’ exclama: “Me está faltando el aire. ¿Soy el único al que le está faltando el aire?” (p. 276). Más adelante dice:

MILTON': ¡No lo escuchen! Ya es mucha gente. Hay mucha gente acá adentro y a él ni siquiera lo conocemos. Basta. No lo conocemos a él. Me voy a sentar por acá y me traen una pastilla. Una roja, por ejemplo. De cualquier mierda. Vos, el de peluche, traeme una pastilla sublingual roja con sabor a catéter, ¡o déjense de joder y clávenme una percha acá en la aorta para destrabar el aneurisma que está haciendo pedazos el sistema vascular de este pobre cuerpo mío! Y si ven que empiezo a escupir espuma por la boca ¡es porque no los aguanto más, hijos de puta! (p. 279)

Posteriormente, cuando se encuentran los dos Néstor y queda desconcertado, dice: “Me duele el pecho. En serio” (p. 283). Y cuando Roberto' le pregunta dónde pone al gato muerto que le mandó conseguir, contesta: “Creo que ya no veo del ojo izquierdo” y “Genial. Estoy viendo doble con el único ojo que me funciona. Y se me durmió el brazo. ¡Se me durmió el brazo, mierda!” (p. 285). Luego, le echa la culpa de todo lo que están sufriendo a Néstor por haber abandonado el juego luego de ver videos sobre física cuántica: “Aprender cosas está mal. Por eso ahora estás hablando de Hamlet y yo estoy sufriendo una hemiplejia espástica” (p. 286). Otras expresiones que denotan la reiteración de declaraciones hipocondríacas que genera la comicidad son: “Toda esta situación absurda me está provocando muchos espasmos acá en el pecho”; “Voy a explotar. Violentamente”; “Y tráiganme una sublingual!” (p. 293).

Otro procedimiento cómico que reconoce Bergson (1953) es el que denomina “El fantoche de hilos” (p. 64). El mismo consiste en reconocer que los movimientos y el habla de un personaje en escena en apariencia procede libremente, pero esconde ser un “simple juguete en manos de alguien que se divierte a sus expensas” (p. 64). No es necesario, incluso, reconocer quién mueve los hilos; basta con entender el funcionamiento mecánico del personaje para comprender el efecto cómico: “Habría que suponer que una aparente libertad encubre un juego de fantoches” (p. 65).

Se puede distinguir comicidad en los siguientes casos:

a) En *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015), Raúl cuenta como donó una serie de libros sobre Nietzsche, Marx, Engels, Lenin que van a ser la base teórica de la revuelta revolucionara de los haitianos. Se puede reconocer el procedimiento presentado como “El fantoche de hilos” en la explicación que les comenta Raúl de por qué tiene esos libros en la biblioteca de una base militar en Haití:

RAÚL. Antes de salir para acá me alcanzaron unas cajas con libros para donar. Y no la revisé.

ERNESTO. ¿Te alcanzaron?

LENIN. ¿Quién te alcanzó esos libros, Raúl?

RAÚL. No sé. Unos tipos. Me dijeron que eran estudiantes. De facultad. Que querían hacer una donación de libros. Y me pareció bien. Los libros son buenos. (p. 128)

La pregunta de Carlos: “¿Esto quiere decir que lo de afuera es culpa nuestra?” (p. 128) permite vislumbrar este mecanismo.

b) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), Roberto regresa a escena con un gato muerto en su mano, sosteniéndolo de la cola, diciendo que “Es el gato de Schrödinger” (p. 262). Néstor le recrimina su accionar: “¿Qué mierda hiciste, retrasado?”, “¿Le fracturaste el cuello a un gatito?” (p. 264) y él responde: “Yo no quería. Milton me lo pidió” (p. 262). Más adelante, habiéndose develado la confusión de que “el cinco de Boston River se llama Schroeder, no Schrödinger” (p. 263) y que Néstor se refería a la narración de un experimento científico y no a un gato real, Roberto vuelve a justificar su acción automática, estúpida e infame: “Milton me lo pidió. ¡Lo hice porque Milton me lo pidió!” (p. 264) develándose ese funcionamiento mecánico que genera el efecto cómico.

Avanzando en otro mecanismo, aparece el denominado “bola de nieve” (Bergson, 1953, p. 65). Implica un efecto que se propaga, donde una causa que se presenta como insignificante, progresa alcanzando un resultado inesperado e importante (p. 66). Esta combinación mecánica, tiene la característica de ser, generalmente, “reversible” (p. 67). El mecanismo puede desarrollarse de forma lineal, pero es más cómico cuando se vuelve circular, “cuando todos los esfuerzos de los personajes, por un encadenamiento de causas y efectos, tiende a volverle al mismo sitio” (p. 68). Puede suscitarse una gran causa seguida de un efecto pequeño o a la inversa, una gran efecto de una causa pequeña. La desproporción entre causa y efecto no es la fuente risible. Lo que provoca la risa es “el singular artificio mecánico que se transparenta a través de una serie de efectos y causas” (p. 69).

Se visualiza este mecanismo de la “bola de nieve” en el conflicto de las obras correspondientes a la *Trilogía de la Revolución*:

a) En *Argumento contra...* (Sanguinetti, 2015) cuando Manuel expresa los motivos que los llevan a realizar el atentado, dirigiéndose a Lis y Gus, los bebés, les dice:

Lo hacemos por ustedes, ¿saben? Las revoluciones no se empiezan matando gente estúpida, sino a los otros, que ni siquiera son muchos. Convencer a los demás es fácil, les ofrecés menos impuestos y listo. ¿No es un argumento fuerte? No. Está bien. Pero por lo menos va a llamar la atención de alguien. Y si no sirve para cambiar el mundo, va a servir para que después de esto haya que cambiarlo. Un país en el que pasa algo así es un país estúpido. Y cuando aparece el primer titular del estilo “esta sociedad está enferma” la gente va a decir, “¡ey, sí, hasta hoy pensé que la felicidad era comprar un plasma, demonios, si sigo así voy a terminar jodido como estos putos pendejos que acaban de balear la facultad entera!”. ¿No es eso lo que queremos? ¿Un buen argumento contra la existencia de vida inteligente en el Uruguay? Y más allá también, mierda. En todo el Cono Sur, por no decir el mundo (p. 78)

Al concluir la obra, Sofía expresa que no sabe por qué van a realizar el atentado, que no tiene sentido: “El mundo es estúpido y nosotros somos el mundo” (p. 82). La acotación final de la obra indica: “*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*” (p. 83).

b) En *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015), Raúl menciona la exposición sobre los libros revolucionarios donados que él reparte entre los haitianos que generan el alzamiento revolucionario: “Algunos me aburrían y los doné” (p. 128) Frente a la pregunta de cuáles fueron donados, responde: “No sé. La *Genealogía de la moral*, de Nietzsche. *El Capital*, de Marx. *El programa militar de la revolución proletaria*, de Lenin”; “*El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, de Engels. Algunas copias del *Manifiesto Comunista*, que traje varias” (p. 128). La explicación sobre Hegel que dio a modo de clase magistral a los pobladores de Haití propician el estallido revolucionario que es el conflicto de la obra dramática: “Había gente que traducía. Con eso, y algunos dibujos, nos fuimos entendiendo” (p. 129) y comenta que dio una clase sobre la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, en particular “La dialéctica del amo y el esclavo” (p. 130). El alzamiento revolucionario se vuelve contra ellos.

c) En *Breve apología...* (Sanguinetti, 2015), cuando los personajes buscan en Internet el motivo de que haya “Gente matándose. Gruñendo. ¡Es el Apocalipsis ahí afuera!” (p. 208), descubren que “Hay una alerta roja internacional por un virus en las latas de Coca-Cola” (p. 208). Y más adelante Belén lee con respecto al virus que es “Uno que combina el ADN de gorila con testosterona” (p. 210). Benjamín exclama: “¡Me robaron la idea, hijos de siete mil putas!” (p. 210). El plan que había ideado fue puesto en marcha por otros personajes, siendo ellos víctima del atentado. Reflexiona Benjamín:

“No lo tendría que haber publicado en Twitter” (p. 210). Nicolás lo increpa: “¿Qué publicaste en Twitter, retardado?” (p. 210). Responde: “Esto, lo que íbamos a hacer. Se lo conté a unos amigos de Humanidades y me dijeron que la idea era muy buena, y que ojalá se les hubiese ocurrido a ellos. Y me pareció bueno ponerlo en Twitter. No siempre tengo ideas buenas para poner en Twitter” (p. 210).

Cuando reconocemos, en la continuidad de las cosas humanas, la rigidez del mecanismo, es cuando percibimos la “*distracción en la marcha de la vida*” (p. 70). El progreso continuo de los acontecimientos señala el estar atento a la vida y su curso. Los acontecimientos humanos que se muestran autómatas, rígidos, a imitación de un mecanismo, es lo que genera lo cómico al asemejar la persona a una cosa. Lo cómico evidencia la imperfección del individuo o del colectivo que debe ser corregido mediante la risa. La risa es el gesto social que reprime y muestra esta distracción de los seres humanos y los hechos.

Con respecto al teatro cómico, Bergson (1953) se detiene a indagar en los principios y procedimientos que pueden abordarse desde una metodología deductiva. El teatro combina los hechos de forma de transmitir la idea de un mecanismo de la vida. Se pueden determinar los caracteres que permiten contemplar la vida como un mecanismo simple. Examinando los caracteres opuestos es posible definir fórmulas abstractas y generales de los procedimientos que utiliza la comedia (p. 71).

La vida se presenta como evolución constante en el tiempo y el espacio, los fenómenos son irreversibles e individuales; es lo que permite distinguir la vida de lo mecánico puro. Realizando lo inverso, se obtienen tres procedimientos cómicos: “*repetición, inversión e interferencia de series*” (p. 72). Pueden aparecer entremezclados en diferentes intensidades, encontrándose en la comedia clásica y el teatro contemporáneo.

En referencia a la “*repetición*” (p. 72), corresponde a una repetición de una situación (no de palabras y frases, cuya fórmula fue tratada previamente). Implica una combinación de circunstancias que, con algunas variantes, se reitera en muchos momentos, de modo que se reconoce lo mecánico que se impone en el curso de la vida que debería ser siempre cambiante. Las repeticiones que se reconocen en el teatro implican reiterar una escena, una serie de acontecimientos, que cuanto más complejos, mayor será su efecto cómico. Puede que las escenas repetidas sean realizadas por personajes diferentes. Bergson (1953) estipula una diferencia a nivel de estas situaciones simétricas, repetitivas de escenas, entre la comedia clásica y el teatro

contemporáneo (p. 74). Aunque el objetivo no difiere (es siempre introducir acontecimientos mecánicos mostrándose como verosímiles, como si fueran parte de la vida), los procedimientos sí son distintos. En los vodeviles se trabaja sobre el ingenio del espectador, ya que es aceptada como verosímil por los espectadores esa coincidencia extraordinaria (repetición), si ha sido preparada con adecuación. Por otra parte, en el teatro contemporáneo, el foco se encuentra en los personajes, cómo estos se disponen para que la repetición parezca natural: “la comedia de situación viene a lindar con la comedia de carácter” (p. 74).

En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), se reconoce este mecanismo de repetición cuando aparecen los dobles de los personajes de Roberto, Néstor y Alfredo. La duda sobre la identidad se repite en los tres casos. A modo comparativo, cito las mismas.

Roberto’ entra a escena con el traje puesto, sin poder verle la cara y con un gato vivo en una jaula. Todos quedan desconcertados mirándolo. Milton’ le pregunta al recién ingresado: “Roberto... sos vos?” (p. 275). Al tener una respuesta afirmativa, la confusión se prolonga. Le increpan al otro Roberto: “¿Entonces vos quién sos?” (p. 275). Le responde: “¿Cómo quien soy? ¿Qué me estás preguntando Milton? ¿Quién soy en este momento de mi vida? ¿Es existencial la pregunta?” (p. 275).

Este esquema se repite más adelante cuando ingresa a escena Néstor’:

JORGE. (*A Néstor’.*) ¿Vos quién sos?
NÉSTOR’. ¿Cómo «quién soy», Jorge?
JORGE. Sí. ¿Quién sos?
NÉSTOR’. ¿Cómo «quién soy», Jorge?
MILTON. ¡No repitas más, contestale! Se me contracturó el cuello. Mierda.
NÉSTOR’. No entiendo la pregunta, Jorge.
JORGE. ¿Me conocés?
NÉSTOR’. Claro que te conozco. Soy yo, Jorge. Néstor.
JORGE. ¿Néstor?
NÉSTOR’. Sí, Néstor. ¿Qué carajo les pasa?
ROBERTO’. (*Señalando a Néstor.*) Él es Néstor.
NÉSTOR’. No, Roberto. Yo soy Néstor. (p. 280)

Y vuelve a repetirse nuevamente al incorporarse a la escena Alfredo’. Se sorprenden los personajes de que entró alguien y cunde el pánico pensando que son zombis o la barra brava de Boston River o que es otro “Roberto”. Finalmente, se quita la cabeza desmontable del traje y dice:

ALFREDO. No soy Roberto. Soy yo, Alfredo.
JORGE. ¿Alfredo?

MILTON. (*Sin ver.*) ¡No! Alfredo está muerto. Ya está muerto. No puede estar vivo y muerto al mismo tiempo. No puede. ¡No puede! ¡No lo miren! ¡Si no lo miran, no existe! ¡Me duelen los ojos, Jorge! ¡Cuando te agarre te voy a cagar a patadas!

NÉSTOR. ¿Vos sos Alfredo?

ALFREDO'. Sí, soy yo. ¿Ustedes están bien?

(...)

NÉSTOR. Vos sos un Alfredo de otro universo. Tranquilos todos, sigue siendo física cuántica. (pp. 297-298)

Con respecto al segundo procedimiento mencionado por Bergson (1953), la “inversión” (p. 75) se presenta como análogo a la repetición. La escena cómica se logra al colocar ciertos personajes en determinada situación que se repita con los papeles invertidos. Tienen que presentarse dos escenas simétricas. Causa risa todas aquellas situaciones que pueden comprenderse como del “mundo al revés” (p. 75), por ejemplo un niño que da una lección a sus padres. Forma parte de este procedimiento, la inversión de papeles, cuando un personaje prepara una situación que se vuelve contra él. Este tipo de escenas cómicas cuando ya se han reproducido en varias oportunidades y pasan a formar una categoría o modelo se confirma como ley. De esta manera, escenas que no son cómicas pueden llegar a serlo por asemejarse con este modelo cómico: el “perseguidor víctima de su persecución”, el “embaucador embaucado” (p. 75), el “ladrón robado” (p. 76).

Algunos ejemplos de la inversión son:

a) En *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015), los personajes forman parte de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y se convierten en el blanco del ataque revolucionario. Ellos no cumplen con su trabajo humanitario. Baste como ejemplo la acotación que indica: “ERNESTO y LENIN comienzan a sacar objetos inverosímiles de las cajas de ‘Ayuda humanitario’. Tablas de surf, preservativos, ropa interior femenina, palos de golf, osos de peluche, patas de rana, una pizarra de escuela” (p. 112). Más adelante, Lenin intenta comunicarse con los haitianos para evitar ser agredidos. De todas formas siguen siendo atacados: “Le llueve cuatro o cinco pedradas más que rompen otros tantos vidrios de la habitación” (p. 121). A lo que Lenin responde: “*Cubriéndose.* ¡Pero qué manga de hijos de puta! *Gritando por la ventana.* ¡Soy uruguayo! ¡Soy neutral, mierda!” (p. 122).

b) En *Breve apología...*, “El virus que acaba con el Capitalismo alojado en la pintura roja de las latas de Coca-Cola”, como explica Benjamín, cuyo plan publicó en Twitter, es ejecutado por otros personajes y ellos caen en el efecto de la mutación hormonal que se acentúa hacia el final de la obra.

El tercer procedimiento es la “interferencia de las series” (p. 76). Existen variedad de formas en el teatro donde se reconoce este efecto cómico, lo que resulta en un fórmula difícil de observar. Bergson (1953) la define de la siguiente manera: “Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se pueden interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos” (p. 76). El *equivoco* es una situación que presenta dos sentidos diferentes en simultáneo, uno posible que le da el autor y otro real que le otorga el público (p. 77). Los personajes conocen solamente un aspecto de la situación y esto permite la confusión, la falsedad de lo que ocurre a su alrededor y de lo que ellos mismos hacen. Es el espectador el que oscila entre el sentido posible y real, y de esta dos interpretaciones contrapuestas se origina la distracción que posibilita el equivoco. Pero esta descripción no define el principio de lo cómico, sino una de sus consecuencias. Los personajes conocen una serie de hechos a los que acomodan sus actos y palabras. Las series de hechos de cada personaje se desarrolla de forma independiente hasta que en un momento dado, esas palabras y actos se pueden confundir con las de otro personaje. El equivoco radica aquí, donde se manifiesta la coincidencia de dos series independientes que genera el efecto cómico. El autor debe mantener la atención sobre los hechos independientes y su coincidencia. Lo logra renovando la disociación de las series independientes, donde este juego de ida y vuelta entre las series, la interferencia entre las mismas, genera la comicidad. Por este motivo, el equivoco en el teatro debe ser entendido como un caso particular de una interferencia de series. Es uno de los medios, pero no es el único. Puede producirse este entrecruzamiento de series en nuestra imaginación (pensemos en sucesos antiguos y hechos actuales), donde no hay equivoco, pero al cruzarse las series, se produce el mismo efecto gracioso. Los tres mecanismos –la repetición, la inversión y la interferencia de series– se logran mediante la “*mecanización de la vida*” (p. 79). Se trata la vida como un mecanismo de repetición.

Se puede reconocer algunos equívocos en los siguientes pasajes:

a) En *Breve apología...* (Sanguinetti, 2015), el plan de transmitir el virus mediante las latas de Coca-Cola termina afectando a los propios personajes. Benjamín llama la atención sobre esta situación: “¿Belén, vos estuviste tomando Coca-Cola acá adentro? Hay una lata arriba del wáter” (p. 174). Esta acción desencadena la mutación, primero de Belén y luego del resto de los personajes que también consumen este producto, cuya agresividad se va constatando tardíamente en el avance del conflicto.

b) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), en seguida que Néstor explica la teoría de la física cuántica sobre el experimento de Erwin Schrödinger, Milton expresa: “Roberto, andá a la casa del cinco de Boston River y raptale al gato” (p. 249). Y más adelante agrega, dirigiéndose a Néstor: “Si el gato del cinco de Boston River para vos significa algo especial, te lo voy a traer para que te rasguñe las pelotas Antes de metértelo en el ojete, ¿me entendés?” (p. 250). Tiempo después, Roberto regresa con el gato del cinco de Boston River muerto. Explica lo sucedido y que fue un accidente el haberlo matado. Luego de un silencio, Jorge le aclara: “Roberto, el cinco de Boston River se llama Schroeder, no Schrödinger” (p. 263).

4.1.3. Los procedimientos cómicos en las palabras

Se detiene Bergson (1953) en estudiar la categoría de lo “cómico de las palabras” (p. 81). Aunque se ha investigado previamente los efectos cómicos producidos por la intervención del lenguaje, diferencia entre “lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo” (p. 81). En el primera caso, lo cómico podría llegar a traducirse a otro idioma, perdiendo parte de su sentido gracioso debido al traspaso a otra sociedad distinta en sus costumbres y en sus asociaciones de ideas. En el segundo caso, lo cómico creado en el lenguaje mismo, es generalmente intraducible, ya que la elección de las palabras o estructura de la frase es lo que genera la comicidad, señalando las distracciones del propio lenguaje.

La palabra tiene fuerza cómica por sí misma. Es necesario establecer una distinción entre “lo *ingenioso*” y “lo *cómico*” (p. 81): la palabra es cómica cuando nos reímos de quién la dice; es ingeniosa cuando genera la risa sobre nosotros mismos u otra persona; “Pero lo más frecuente es que no podamos afirmar si la palabra es cómica o ingeniosa. Es simplemente risible” (p. 82). Por ingenio entiende dos acepciones. En sentido amplio, ingenio es “cierta *dramática manera* de pensar” (p. 82). En lugar de presentarse las ideas como símbolos independientes, el hombre de ingenio las hace dialogar entre sí, como si de personajes se tratase (p. 82). En un sentido más restringido de ingenio, que interesa para la teoría de la risa, se lo entiende como “cierta disposición que tiende a esforzar como de pasada unas escenas de comedia, pero tan discreta, tan ligera y tan rápidamente, que todo haya concluido cuando lo empecemos a advertir” (p. 83). Quien hace uso del ingenio se dirige, primeramente, a sus mismos interlocutores, cuando la frase es una respuesta a uno de ellos. También se puede dirigir a alguien ausente. Y en términos

generales, se dirige a todas las personas. El ingenio de una frase es plausible de análisis mediante una fórmula: se identifica la frase, se la reconoce en una escena y se le atribuye una categoría cómica a la que podría pertenecer esta escena. De esta manera, se reduce la frase a sus elementos más simples y se logra su explicación cabal.

Hay muchas formas de manifestar el ingenio. Este es el motivo que llevó a que muchos autores reconocieran su complejidad, pero sin poder definirlo, según Bergson (1953). Para poder establecer qué elementos tienen en común las situaciones ingeniosas es preciso determinar la relación entre el ingenio y lo cómico. Hay tantas variedades del ingenio como formas de lo cómico. El filósofo se detiene a definir lo cómico, en primer lugar, tratando de encontrar el hilo conductor que permite el traspaso de una a otra forma. De esta manera, se analizará también el ingenio que se visualiza en lo cómico, pues “Seguir el método inverso, buscar directamente la fórmula del ingenio, es caminar a un seguro fracaso” (p. 85).

En el estudio de lo cómico en las frases, además de establecer una diferencia sustancial entre la frase ingeniosa y la frase cómica, es necesario comprender que el ingenio apunta a una precisa escena cómica, aunque se encuentre unida a una figura de lenguaje. En conclusión, la frase cómica está ligada a actos y situaciones cómicas, siendo la proyección de estos últimos sobre el plano del lenguaje.

El camino que ofrece Bergson (1953) es entender los principales procedimientos cómicos estudiados y aplicarlos a las construcción de las frases y elección de las palabras: “De este modo tendremos todas las formas posibles de lo cómico de las palabras y todas las variedades del ingenio” (p. 86).

La distracción es una de las grandes fuentes de lo cómico. La rigidez o mecanización que lleva a decir lo que no se quería o hacer algo inadecuado genera la risa. En el lenguaje es necesario reconocer que la frase ha sido pronunciada de forma automática. Hay frases y fórmulas estereotipadas. Un personaje que declara y se manifiesta en un mismo estilo es cómico. Pero para que un frase sea cómica por sí misma, no alcanza con que sea una frase arquetípica, es necesario que podamos reconocer en la misma el automatismo que genera la risa. Esto se visualiza cuando la frase contiene un “absurdo manifiesto” (p. 87) mediante una oposición de términos o un grave error. La regla que enuncia Bergson (1953) es la siguiente: “Se obtendrá una frase cómica vaciando una idea absurda en el molde de una frase consagrada” (p. 87). El absurdo es un medio que permite identificar el automatismo y, por lo tanto, generar el efecto cómico. Este

mecanismo se puede complejizar si en lugar de una frase hecha, aparecen dos o tres relacionadas entre sí.

Como ejemplo de distracción, se puede referir la confusión del personaje de Carlos en *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015). Él confunde en dos ocasiones El Salvador con República Dominicana. En primera instancia, renegando que les tocó ir a Haití y no a un país en su consideración mejor, dice:

CARLOS. Una mierda Haití, ¿eh?
LENIN. Ni siquiera es una isla entera.
CARLOS. Porque en la otra mitad está El Salvador.
ERNESTO. República Dominicana.
CARLOS. Puta madre.
ERNESTO. Ya te va a quedar.
CARLOS. Es imposible, Ernesto. Me los confundo. (p. 95)

Y, más adelante comete el mismo error cuando observan por la ventana que está todo destrozado afuera. Ernesto les aclara que se debe a un terremoto que sufrieron y puntualiza que también tiene huracanes:

LENIN. Que se jodan. Por negros y comunistas. Esta isla es la Sodoma bíblica pos Marx. Gritando por la ventana. ¡Y Dios la va a hacer desaparecer!
CARLOS. ¿Y qué culpa tiene El Salvador?
ERNESTO. República Dominicana.
CARLOS. ¡Puta madre! (p. 104)

Una segunda fórmula, menos general, que establece Bergson (1953) es: “Nos reímos siempre que nuestra atención se desvía hacia lo físico de una persona, cuando debiera concentrarse en su aspecto moral” (p. 88). Esta fórmula, que ya había enunciado en su primera parte del ensayo, aplicada al lenguaje puede explicarse de la siguiente manera: las palabras tienen la posibilidad de ser entendidas en su sentido literal o figurado. Se proponen, de esta manera, dos posibles formas de obtener el efecto cómico: cuando una expresión es entendida en sentido literal, pero se la utiliza en sentido figurado o viceversa, cuando la comprendemos en sentido literal en lugar de comprender el sentido figurado.

En *Breve apología...* (Sanguinetti, 2015), en el momento en que comienzan a sentirse mejor, pensando que los síntomas del virus pasaron y quieren abrirle la puerta a Chomsky que ya no se comporta como un “gorila”, Nicolás expresa: “Me voy a poner elegante, Richard. La ola no nos hundió. Surfeamos, ¿entendés?” (p. 226). Ricardo dice no comprender la metáfora: “¿Es metafísico? ‘La ola no nos hundió, surfeamos’, ¿es metafísico? ¿Es un comentario metafísico?”

¿Es un estado de situación de la sociedad actual? ¿Es una metáfora?” (p. 226). Frente a la negativa de Nicolás, le pregunta Ricardo: “¿Me estás queriendo decir algo sobre mis patas de rana, es eso?” (p. 226). Nicolás vuelve a negar y le aclara:

NICOLÁS. No jodas, Richard. Fue un comentario. Volvemos a estar como al principio, eso quise decir. La ola no nos hundió, surfeamos.

RICARDO. ¿Vos surfeás?

NICOLÁS. No. No surfeo. No surfeo, Richard. Surfeamos la situación. El problema. Lo surfeamos. Llegamos a la orilla, y volvemos al mar una vez más.

RICARDO. Como que todo empieza de nuevo.

NICOLÁS. Exacto.

RICARDO. ¡¿Y no aprendimos nada?! ¡¿No aprendimos nada de todo lo que pasó?! (p. 226)

Muchas veces el ingenio implica que el personaje diga lo contrario a lo que quiso decir o caiga en la trampa que él mismo tramó. De esta forma, se utilizan metáforas o comparaciones “contra la cual se vuelve su propia materialidad” (Bergson, 1953, p. 90). Otra forma de genera efectos cómicos es cuando se utilizan símbolos o emblemas en sus sentido material, literal, prolongando el mismo valor simbólico que el del emblema.

En *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015), discutiendo absurdamente sobre enfermedades como la hepatitis y cómo curarlas “comiendo legumbres y caca de perro” (p. 100), se propicia la confusión entre el uso literal y metafórico:

LENIN. No es un asco. Es homeopatía.

ERNESTO. Es medieval, Lenin.

LENIN. Es tradición. La tradición es buena, Ernesto.

ERNESTO. Es paleolítico. Estás a un paso del mono.

LENIN. Todos estamos a un paso del mono.

CARLOS. ¿De qué mono?

ERNESTO. Vos estás más cerca, Lenin. El mono es como tu primo hermano.

LENIN. ¿El mono es mi primo hermano?

CARLOS. ¿De qué carajo están hablando?

LENIN. *Señalando hacia afuera.* ¡Ellos son los monos! (p. 101)

En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), Jorge les pide consejos y contención porque se acaba de separar de su mujer. Milton le dice irónicamente: “Hagamos así, yo te hablo de pelotas y vos armás tu metáfora y sacás algunas conclusiones libres, ¿ok?” (p. 254). Frente a la insistencia de Jorge, expresa:

MILTON. Quédate ahí. ¿Querés un consejo? Bien. La pelota va por el pasto, ¿sí? Y cuando llueve va más rápido. Y si decimos que la pelota es... La pelota podría ser... La pelota sería... tu esposa.

JORGE. ¿Mi esposa?

MILTON. Ponele. Y el pasto, el pasto serían las circunstancias problemáticas que atraviesa la pareja. Por ejemplo.
JORGE. Las circunstancias problemáticas que atraviesa la pareja.
MILTON. Eso. Y la lluvia sería... La lluvia... La/ ¿Sabés qué? No soy bueno para esto, vamos a dejarlo acá. Yo te pido disculpas, pero estamos en un vestuario de fútbol, Jorge.
JORGE. ¿Y?
MILTON. Y en el vestuario se usa pomada antiinflamatoria, no metáforas. (pp. 254-255)

Pero como sería interminable el estudio de cada una de las leyes presentadas, Bergson (1953) plantea tomar la serie de actos que estudió en la primera parte de su ensayo (repetición, inversión e interferencia) y aplicarlas a la serie de palabras. El efecto cómico se logra por repetición de una frase en distintos tonos o en un nuevo escenario, al invertirlos de forma que conserven su sentido o por la mezcla de entrecruzar sus significaciones. Es risible porque se vuelve mecánico un pensamiento que debiera ser vivo.

De esta manera, formula tres leyes de lo que denomina “la transformación cómica de las proposiciones” (p. 91): I. Inversión; II. Interferencia; III. Transposición. En síntesis: “una frase será cómica si al invertirla conserva su sentido, o si expresa indiferentemente dos sistemas de ideas independientes del todo, o por último, cuando se la obtiene transportando una idea en un tono que no sea el suyo” (p. 91). Tiene diferente relevancia desde la teoría de lo cómico, siendo la inversión el procedimiento más interesante, según su óptica.

I. Inversión. Implica entrever otro posible sentido de una frase. Esto se puede lograr, por ejemplos, si se la trastoca poniendo el sujeto en lugar del predicado. Se utiliza habitualmente para rebatir una idea de forma cómica.

En *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015), ante la acometida haitiana, Carlos enuncia: “Me siento Artigas”. Como lo no comprenden, le piden que se explique.

CARLOS. Artigas. Por el sitio. Es lo mismo. Estamos sitiados.
ERNESTO. Lo de Artigas fue al revés.
CARLOS. ¿En qué sentido?
ERNESTO. Él sitió Montevideo. A él no lo sitió nadie.
CARLOS. ¿En serio?
ERNESTO. ¿Las clases particulares no te sirvieron de nada, Carlos?
LENIN. ¿Clases particulares?
CARLOS. No retengo, Ernesto. (p. 93)

II. Interferencia. Supone la interferencia de dos ideas en la misma frase, superponiendo en una misma construcción, dos sentidos independientes. Hay muchas

formas de lograr la interferencia. Uno de los medios que se detienen a estudiar Bergson (1953) es el retruécano que parece presentar dos sentidos distintos, pero en realidad implica dos frases diferentes con palabras diversas que confundimos por sonar igual al oído. Resalta la diferencia entre “el juego de palabras, la metáfora poética y la comparación instructiva” (pp. 92-93). Este juego de palabras implica la distracción del lenguaje y es lo que genera la comicidad.

Ejemplos de interferencia serían:

a) En *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015), Ernesto intenta comunicarse con los haitianos. Para lograrlo le pide a Lenin que le vaya buscando las palabras traducidas al francés:

ERNESTO. *Gritando por la ventana.* ¡Hola!
LENIN. ¿Busco ola?
ERNESTO. Sí.
LENIN. *Buscando en el diccionario.* Esperá, esperá.
ERNESTO. Dale, Lenin. Me están mirando.
LENIN. *Leyendo.* Acá está: “vague”.
ERNESTO. *Por la ventana.* ¡Vague!
RAÚL. “Vague” es ola.
LENIN. Fue lo que dije.
RAÚL. Pero ola de mar, imbécil.
LENIN. ¿Eh?
ERNESTO. “Hola” lleva hache, Lenin.
LENIN. No, no lleva.
ERNESTO. Sí. Lleva.
RAÚL. Lleva.
LENIN. Vos te callás, Raúl.
ERNESTO. ¿Me hiciste decirles “ola”?
LENIN. ¡Fue lo que me dijiste!
ERNESTO. ¡Pero “hola” de saludo, no “ola” de bañarse, idiota!
CARLOS. ¿A quién le gustaría ir a darse un chapuzón a la playa? (p. 125)

b) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), Alfredo’ cuenta su experiencia cuando observa que la barra brava de Boston River se comió a su yo de otro multiverso: “Me vi a mí mismo, ¿entendés? Y mientras yo les gritaba «¡no!, ¡no lo hagan!, ¡soy yo!, ¡ese soy yo!, ¡esto es fútbol, es sólo fútbol!», ellos me arrancaban el brazo sin dejar de hacer sonidos graves y guturales” (p. 300). Trató de convencerlos de que dejaran de atacar a Alfredo diciendo frases anarquistas. Esto sorprende a Roberto que comienza a desconfiar de la identidad del personaje: “¿Sos anarquista? Pero el Alfredo que yo conozco no es anarquista, es autista” (p. 301). Y continúa el diálogo:

JORGE. Es más o menos lo mismo, Roberto.
ALFREDO'. No es más o menos lo mismo, tarado.
JORGE. Sí es, Alfredo.
ALFREDO'. No es. Los autistas no son radicales, yo sí.
JORGE. Radicales son las remolachas, vos sos un pelotudo.
ALFREDO'. Las remolachas no son radicales, son un tubérculo.
JORGE. No sigas, ¿querés? (p. 301)

III) Transposición. Las ideas expresadas en un tono y estilo natural son trasladadas a un nuevo escenario, pero manteniendo la relación de origen, es decir, el lenguaje utiliza otro estilo o tono diferente del que debería utilizarse. Esto no implica presentar las dos expresiones de una idea (la natural y la traspasada), porque la originaria la conocemos. La regla implica: “Se obtendrá un efecto cómico siempre que transporte a otro tono la expresión natural de una idea” (p. 94). Existen tantos medios de lograr la transposición que es imposible enumerarlos todos. Por esto, Bergson (1953) se limita a describir sus aplicaciones principales: (i) parodia; (ii) exageración (por valor o por magnitud); (iii) ironía y humor.

(i) La parodia implica distinguir entre el tono solemne y el familiar. Se reconoce su efecto en los casos en que la idea expresada en un tono familiar debía ser solemne y viceversa. Muchos filósofos, como Alexander Bain, cita Bergson (1953), definieron lo “cómico por degradación” (p. 95), donde el ridículo se logra cuando “una idea elevada se presenta como mediocre” (p. 95). Pero la degradación es una de las formas de la transposición, siendo esta última una de los medios posible de generar un efecto cómico.

Algunos fragmentos que ilustran la parodia son:

a) En *Argumento contra...* (Sanguinetti, 2015), Manuel está buscando el sentido de realizar el atentado. En la charla con Manuel, se cuestiona: “En el fondo es por la libertad, ¿no?” (p. 25). Se produce una vulgarización de tragedias acaecidas a nivel histórico que generan el tono de parodia: “Tener nuestro propio Columbine. Nuestro propio Virginia Tech. Nuestra propia matanza Toulouse. Estar a tono con la locura del primer mundo. Es eso, ¿no?” (p. 26).

b) En *Sobre la teoría...*, Ernesto intenta aplacar la embestida de los haitianos, vulgarizando algunos conceptos hito del pensamiento occidental, como ser: la plusvalía, la lucha de clases y la dictadura del proletariado marxista; la libertad y

decisiones del pueblo mediante su autodeterminación; el socialismo como sistema en el que se aspira a la igualdad económica y social entre los individuos; y, finalmente, “la imaginación al poder”, frase emblemática acuñada por Jean-Paul Sastre que influenció los movimientos estudiantiles franceses de 1968, que significó el pronunciamiento “contracultural más poderoso del siglo veinte y sus lemas siguen siendo ejemplo de imaginación y creatividad en un mundo marcado por la violencia, que ha traído consigo el fin de la bipolaridad y el empoderamiento de la globalización neoliberal” (Hernández Norzagaray, 2018, p. 26):

ERNESTO. *Gritando por la ventana*. ¡Hola! Si es por lo de la plusvalía, nosotros no tenemos nada que ver, ¿eh? De hecho, personalmente estoy de acuerdo y me parece fantástico. Honestamente. Y esto de la lucha de clases, fenómeno, fenómeno de verdad, en serio. La autodeterminación de los pueblos libres me llena de orgullo, ojo. Y que el socialismo real tenga vigencia, opa, eso está muy bien también, ¿eh? ¡La imaginación al poder, señores! *Vuelve la cabeza hacia CARLOS y LENIN*. ¿Cómo se dice “dictadura del proletariado” en francés? (Sanguinetti, 2015, p. 105)

c) En *Breve apología...* se puede visualizar la parodia en el siguiente fragmento cuando Nicolás, mediante un tablero-planisferio del juego de caja WAR, intenta demostrar cuáles son los países capitalistas neoliberales y su intención de revolución mediante el plan del virus en las latas de Coca-Cola. Va colocando fichas negras en los estados que siguen, según sus palabras, a “los Estados Unidos y su modelo de democracia occidental burguesa imperialista hegemónica beligerante, perimida y caduca” (p.187). Todo esto acompañado de un estilo parodiado de debate de asamblea estudiantil en la que se reitera que “Debatan con argumentos”, “Eleven el nivel de la discusión”, que “Cuiden el nivel” y “No dialoguen” (p. 191):

RICARDO. Estás siendo tendencioso, Nicolás. Ponés fichas negras en Estados Unidos y en Israel. Eso es tendencioso.

NICOLÁS. No es tendencioso, es develar una estrategia política imperialista.

RICARDO. Estás siendo kitsch. Usás fichitas de plástico y el tablero de mierda de un juego de caja. No es serio, Nicolás.

NICOLÁS. Vos votás a la Vertiente, Richard.

BENJAMÍN. Debatan con argumentos, compañeros. Eleven el nivel de la discusión.

RICARDO. Vas a ver cuando se entere mi viejo, pequeño burgués fracasado.

BENJAMÍN. El nivel. Cuiden el nivel.

NICOLÁS. Pero andá a estudiar a la Universidad de Montevideo, oligarca.

BENJAMÍN. No dialoguen.

RICARDO. Hago boxeo, Nicolás. No me boludees porque te zampo una trompada, idiota.

NICOLÁS. ¿Pero a quién vas a asustar vos, demócrata liberal hegemónico?

RICARDO. A tu hermana voy a asustar, pedazo de/

BENJAMÍN. *Interrumpiéndolo*. El nivel, compañeros. Mantengamos el nivel. (p. 191)

d) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), en un momento de encuentro de diferentes personajes con el mismo nombre de distintos multiversos, comienzan los cuestionamientos sobre su identidad. Jorge le pide a Néstor, que ha estado presente desde el comienzo de la obra, que diga quién es, ya que Néstor' ha ingresado hace poco a escena. Lo que lo lleva a formular: “Esto es interesante. Estamos siendo y no siendo al mismo tiempo. Como Hamlet” (p. 285). Jorge lo corrige: “Estás diciendo todo mal, Néstor. Estás diciendo todo mal. Lo de Hamlet es «ser o no ser». No «ser y no ser» (p. 285). Néstor responde: “Porque Hamlet nunca tuvo a Hamlet enfrente. Ser y no ser. Esto es contemporáneo, Jorge” (p. 285).

(ii) Exageración. Dentro de la transposición se pueden distinguir dos formas importantes atendiendo a la “magnitud de los objetos” (p. 95) o a su “valor” (p. 95). Con respecto a la magnitud, la exageración implica referirse a “cosas pequeñas como si fuesen grandes” (p. 95) y es un elemento de transposición cómica cuando se la prolonga y es sistemática. Esto llevó a otros tantos autores, señala Bergson (1953) a definir “lo cómico por la exageración, como otros lo habían definido por degradación” (p. 95). Tanto la exageración como la degradación son formas de una especie de lo cómico. Por otro lado, se reconoce la transposición “de abajo arriba” (p. 96) aplicada al valor y a la magnitud de las cosas. Atiende a expresar como respetable una idea, oficio, conducta que no lo es y que genera la comicidad. La intensidad del efecto cómico no está sujeto a la extensión, una sola palabra alcanzaría para mostrar la transposición. En resumen, se establecen dos términos distantes de comparación (grande/pequeño, mejor/peor) donde se efectúa la traslación en un sentido o en su inverso. A medida que la distancia extrema entre los términos se acorta, los efectos cómicos de la transposición serán más sutiles, ya que el contraste es menos fuerte.

Se visualiza este efecto cómico en los siguientes pasajes:

a) En *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015), con respecto a los posibles motivos de por qué los haitianos podrían odiar a los personajes que son Cascos Azules, se referencia la violación que reconoce uno de ellos, matizando el hecho. Lenin expresa:

“Lo de la violación fue solo una vez. Y fue un poquito. Ni siquiera se la metimos hasta el fondo a ese negro de mierda” (p. 96). Y agrega más adelante: “Yo no violé a nadie. El tiempo quería comida y nosotros se la dimos. Una gelatina Royal de manzana que estaba para chuparse los dedos. Fue una transacción comercial. Nada más” (p. 97). Responde al cuestionamiento de que era menor, diciendo: “No me vengas con tecnicismos, ¿quierés? Si se sienta en el cordón de la vereda y los pies le llegan al suelo, se puede coger, Ernesto. Son pequeños delincuentes. Pueden robar, también pueden hacer el amor, carajo” (p. 97). La traslación que se realiza del estupro a algo insignificante, mediante argumentos absurdos, instala el sentido cómico reflexivo. Esto se suma al hecho de que un acontecimiento similar fue denunciado en la realidad por aquellos años y que Sanguinetti incorpora en su ficción: “Cinco cascos azules uruguayos acusados de violar a un menor haitiano” fue el titular de BBC News Mundo en 2011. En cierta medida, Sanguinetti conflictúa al espectador ubicándolo en una situación de incomodidad para que tome una postura frente a la deshumanización y aterradora brutalidad de estos soldados. En cuanto al vínculo del espectador con lo representado, López-Terra (2018a) afirma:

La obra juega con una continua tensión entre identificación y rechazo, como si cada vez que pudiera producirse un distanciamiento se nos recordara que somos parte de aquello, nos guste o no. Y esto ocurre porque la obra apela continuamente a la noción de «uruguayidad», una condición de la que el espectador difícilmente pueda escapar (p. 299)

b) En *Breve apología...* (Sanguinetti, 2015), Nicolás está paranóico pensando que van a descubrir el plan. Sostiene que el apartamento de Richard está intervenido y hay que comunicarse en código.

NICOLÁS. Deberíamos empezar a hablar en código.

RICHARD. ¿De qué hablás?

NICOLÁS. WikiLeaks.

BENJAMÍN. ¿Eh?

NICOLÁS. Hay olor a cámaras en este apartamento. Infiltraron el teléfono, Richard.

BENJAMÍN. WikiLeaks no funciona así.

RICHARD. Y en este apartamento no hay teléfono, Nicolás.

BENJAMÍN. ¿Te parece que Julián Assange se va a interesar por Richard?

NICOLÁS. La CIA sabe que Richard tiene contactos.

RICHARD. Ser el hijo del cónsul no es tener contactos, es ser el hijo del cónsul,

Nicolás. (pp. 163-164)

(iii) Ironía y humor. La oposición entre lo real y lo ideal, aquello que debiera ser, implica una transposición en dos sentidos. Tanto la ironía como el humor son formas de la sátira, pero presentan diferencias entre ellas: “la ironía es de carácter oratorio, mientras que el *humor* tiene un aspecto científico” (p. 97). Con respecto a la ironía, basta con “enunciar lo que debiera ser, fingiendo creer que así es en realidad” (p. 97). Por el contrario, el humor implica un procedimiento de descripción detallada de lo que es, tendiendo a que se crea que así deberían ser las cosas.

Sanguinetti menciona en una entrevista que la ironía y la ambigüedad son los elementos principales de su escritura. La ironía, “la distancia entre lo que decimos y lo que de verdad queremos decir” (en Hopkins, 2016, párr. 8) es una de las formas para él más interesantes y más teatrales. Además, la ambigüedad implica una búsqueda intencional del dramaturgo: “en tanto las contradicciones movilizan el pensamiento, los adoctrinamientos lo duermen. La contradicción se convierte entonces en intención estética” (párr. 8).

Con respecto a la ironía, esta se puede reconocer en los siguientes pasajes:

a) En *Argumento contra...* (Sanguinetti, 2015), Mateo le pregunta a Érica si está llorando y ella contesta: “No, es que ayer vi *Un perro andaluz* y quise probar lo del ojo. Y creo que me lastimé. Obvio que estoy llorando, imbécil” (p. 31).

b) En *Sobre la teoría...*, Lenin le pregunta a Ernesto cómo van a solucionar la revuelta revolucionaria: “¿Qué hacemos?”, “¿Y si les damos lo que quieren?” (P. 102). Ernesto le contesta irónicamente: “¿Qué? ¿Les vas a tirar un medio de producción por la cabeza?” (p. 102). Y agrega: “*Jugando*. ‘¡Ey, acá les va esta fábrica! ¡Socialícenla!’” (p. 102).

O cuando Lenin cuestiona el accionar de los rebeldes haitianos: “Pero qué obviedad. Quemar banderas yanquis. Un lugar común. *Gritando por la ventana*. ¡Eso es un lugar común, idiotas! ¡Se hace en todos lados! ¡Se puso de moda en los sesenta! ¡Actualícense, mediocres! ¿Y ahora qué? ¿Le van a tirar piedras a McDonald’s? ¡Así no se empieza una revolución, flojitos!” (p. 103).

c) En *Breve apología...*, hacia el final de la obra, Benjamín le ofrece un billete de un dólar a Belen para sonarse la nariz ya que estuvo llorando:

BELÉN. *Tierna*. Obvio. Me das un billete de un dólar para sonarme los mocos. ¿Qué novio hace eso? Uno que te quiere de verdad te da un dólar para secarte los mocos. Porque te ayuda a secarte los mocos, y te hace pensar en el mundo actual. Te hace ser una metáfora del sistema. Y te limpiás, reflexionando.

BENJAMÍN. *Sonriendo*. ¿En serio pensás eso?

Silencio.

BELÉN. *Reaccionando violentamente*. No, idiota. *Arrugando el billete en su mano y dejando de llorar*. ¿Qué tenés, ocho años? Es una pedrada simbólica, no un gesto simbólico. ¿Qué me querés decir, que el dólar norteamericano sólo sirve para limpiarse los mocos? ¿Qué sos, tarado vos? Dame algo más complejo que eso, imbécil. Soy universitaria yo, ¿entendés? Me subestimás, no me subestimes, ¿entendés? (p. 229)

d) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), parte de lo que Milton le responde a Jorge sobre su sufrimiento amoroso subraya la ironía:

MILTON. Estoy tratando de que reaccione, Néstor. No soporto ver a un hombre hablando del amor. Es tan *new age*, ¿no te das cuenta? ¿Y ahora qué, Jorge? ¿Vas a empezar a poner inciensos en las duchas, pedazo de come seco? ¿Le vas a rezar a un mandala, brisco? ¿Te hacemos espacio para que empieces a practicar yoga en pelotas mientras escuchás música de pasto? ¿Eso es lo que querés? (p. 259)

También encontramos el uso de la ironía al entrar a escena Roberto', produciéndose la confusión entre los personajes. Cuestionan quién es el verdadero "Roberto", no comprendiendo que ambos son "Robertos" de diferentes multiversos. Entre ellos comienzan a discutir, donde afloran sus caracteres opuestos. Roberto' se pone nervioso y empieza a pedir sus "pastillas de ginseng siberiano" (p. 276). Recuerda haberlas dejado en el "curso de salud y ayurveda" (p. 277). Frente a esto, Roberto lo empieza a insultar:

ROBERTO. Híppie de mierda.

ROBERTO'. No soy híppie, me sumerjo de a poco en el naturalismo. No es lo mismo.

ROBERTO. Maricón.

ROBERTO'. ¡No me putees más!

ROBERTO. Y si no, ¿qué? ¿Me vas a tirar un pedazo de pan sin gluten por la cabeza?

ROBERTO'. ¿Pan sin gluten? Soy vegano, no celíaco.

ROBERTO. ¡Lo que sea! (pp. 277)

En relación al humor:

a) En *Argumento contra...* Sofía explica las razones de su desencanto del mundo y su apatía ante la vida que motivan la matanza que quiere realizar:

SOFÍA. Después me di cuenta de que los buenos son unos pelotudos. Y que la vida es demasiado corta para andar pidiendo permiso. Para cruzar la calle con luz verde. Para desconectar el USB de forma segura. O para hacerme una colposcopia cada seis meses aunque tenga la concha con una verruga del tamaño de un melón hiperdesarrollado. La vida es demasiado corta y ser bueno lleva mucho tiempo.

MANUEL. ¿Ser malo no?

SOFÍA. También. Pero es más divertido. Y exige menos atención. Si hasta los imbéciles pueden ser malos sin esfuerzo, imagínate nosotros. Que somos inteligentes. (p. 45)

b) En *Sobre la teoría...* Ernesto corrige a Lenin que se refiere a los haitianos como “negros” produciendo la situación humorística.

LENIN. Los negros tomaron todo.

ERNESTO. Los haitianos.

LENIN. ¿Qué?

ERNESTO. No son *negros*, son *haitianos*.

LENIN. Me estás jodiendo.

ERNESTO. Es de buena educación, Lenin.

LENIN. Los negros nos quieren matar, Ernesto.

ERNESTO. Al decir “los negros” estás generalizando.

LENIN. ¿Y?

ERNESTO. No *todos* los negros nos quieren matar. *Algunos* negros nos quieren matar.

LENIN. Qué, ¿te gustan los negros?

ERNESTO. ¿Qué? No. Sólo digo que es mejor decir *haitianos*. Todos los haitianos nos quieren matar. Teoría de conjuntos, Lenin. (p. 91).

Y más adelante, se produce una nueva situación humorística basada en la repetición de palabras y su sentido. Ernesto vuelve a corregir a Lenin en su expresión mientras están comentando que los haitianos los están agrediendo, tirándoles piedras, que los quieren matar. El efecto se percibe cuando la atención se desvía de la situación de gravedad que están viviendo a un error gramatical:

CARLOS. Sí, ya sé. Digo, para qué quieren entrar.

LENIN. Ah. No sé. Supongo que quieren que nos *váyamos*.

ERNESTO. Vayamos.

LENIN. ¿Eh?

ERNESTO. Sin tilde. ‘*Vayamos*’.

LENIN. Vos querés que te coma un brazo.

ERNESTO. No hay motivos para violentar la gramática de esa forma, Lenin.

LENIN. Vos entendés que nos vamos a morir, ¿no?

ERNESTO. ¿Y qué ganás hablando mal? (p. 93)

c) En *Breve apología...* Belén cuestiona el sentido revolucionario de Benjamín preguntándole: “¿Estuviste en la toma de Pando? ¿Estuviste en la toma de Pando vos?” A lo que le contesta: “Tengo veinticuatro años, Belén. ¿Cómo mierda iba a estar en la toma

de Pando, boluda?”. Ella le responde: “¡Así no se hace una revolución, burgués!” (p. 177).

d) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), el humor es visualizado en el comentario de Roberto que, siendo una de las mascotas del equipo de fútbol, opera como un jugador, confundiendo su rol:

ROBERTO. Hace una semana que estamos concentrando. Me dicen “prepucio con herpes” y tengo una erección, Alfredo.

ALFREDO. Nosotros somos las mascotas, no tenemos que concentrar.

ROBERTO. ¿Ah, no?

ALFREDO. No, Roberto. (p. 250)

Fuera de estas mencionadas, existen varias formas especiales de la transposición. A medida que se acorta la distancia entre los términos que intervienen en la transposición, se logran visualizar transposiciones cómicas más particulares. Por ejemplo, algunas profesiones tienen un vocabulario específico técnico que, al ser transpuesto del lenguaje profesional a la vida común, se logra generar el efecto cómico. También se produce la comicidad al utilizar el lenguaje de negocios en las relaciones humanas corrientes. De esta manera, afirma Bergson (1953), el estudio del lenguaje implica entender las particularidades del carácter, motivo por el cual se detiene a analizar en su tercera parte del ensayo lo cómico del carácter o las condiciones particulares de la comedia de carácter, para comprender “la verdadera naturaleza del arte, así como la relación general el arte con la vida” (p. 99).

4.1.4. Lo cómico en los caracteres de los personajes

En este tercer capítulo de su ensayo, “Lo cómico de los caracteres”, Bergson (1953) indaga en la risa y su significación social donde, por medio de lo cómico, se visualizan determinadas inadaptaciones de los individuos en la sociedad. El centro de lo cómico es el ser humano, por lo que encamina su estudio al carácter. Suscita la risa “la rigidez contra la vida” (p. 104); donde la emoción se aplaca, dejamos de conmovernos con el otro.

Los elementos que conforman los caracteres cómicos son los mismos en el teatro y en la vida. Se detiene en el estudio de estos caracteres, entre los que reconoce la 1) la *insociabilidad*, 2) la *insensibilidad* y 3) el *automatismo*.

1. La *insociabilidad* deja en evidencia un defecto, vicio o extravagancia que sale de lo común esperable a nivel social (p.107). Frecuentemente incita a la risa los defectos, sean estos leves o graves. También las buenas cualidades de nuestros semejantes, cuando estas revisten cierto grado de extravagancia. El fallo se reconoce en lo social. Se puede ridiculizar un vicio como la rigidez de una determinada virtud. Es por este motivo, que la comicidad se vincula con las ideas y prejuicios de una sociedad determinada.

En las obras estudiadas encontramos varios ejemplos de este tipo de comicidad:

a) En *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015), Raúl cuenta que se encontró con los revolucionarios haitianos e intentó disuadirlos de que no lo lastimaran: “Yo les ofrecí mis *snacks* como señal de respeto. Intenté generar un vínculo afectivo. Yo te ofrezco mis *snacks* y vos me dejás vivir” (p. 119). Frente a la sorpresa de Ernesto de que haya ofrecido sus “snacks”, Raúl le contesta: “No tenía espejitos de colores, ¿qué querías que hiciera?” (p. 119). Y agrega: “¿Si funcionó hace quinientos años, por qué no iba a funcionar ahora, Ernesto?”. Lenin le pregunta si le resultó y responde: “No. Me empezaron a correr. A tirar piedras. Se comieron los snacks. Me dispararon” (p. 120).

b) En *Breve apología...*, Belén expresa que el proyecto de Benjamín, Nicolás y Richard: “¡Es estúpido, Benjamín! ¡Todo esto es estúpido!” (p. 167). Luego realiza un extenso parlamento que resume el plan absurdo que quieren concretar. Benjamín le contesta, luego de un silencio marcado en la acotación: “Pero no entiendo, ¿vos no militás en la FEUU?” (p. 168), aclarándose a pie de página la sigla, Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay. Ella responde: “¿Qué tiene que ver, tarado?” (p. 169). Expresando Benjamín: “No sé, ¿no están con la revolución ustedes?” (p. 169).

c) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), Milton responde a Jorge que deja su trabajo: “Tenía un trabajo. Voy a dejar el fútbol. Los jugadores son inmaduros emocionales. Pura histeria afectiva combinada con gomina y corte de pelos raros. No lo soporto” (p. 252).

También cuando Jorge le pide a Néstor que deje de hablar de física cuántica aplicada a la vida y otros conocimientos que aprendió viendo videos de YouTube:

JORGE. Estás mezclando todo, Néstor. ¡Estás mezclando todo de una manera arbitraria y estúpida! Dejá de nombrar gente que no sabés quién es solo porque viste videos en YouTube. ¡Dejá de hacer eso! Pensás con forma de mensaje de baño público, tu línea argumental se reduce a ciento cuarenta caracteres, Néstor, hablás con la complejidad de un grafiti, como el tarado de mi sobrino, repitiendo

eslóganes como si fuesen ideas. ¡Dejá de hablar del mundo como si vivieras en una publicidad de pasta de dientes! ¡Pensá antes de abrir la boca y no rompas más los huevos con la física cuántica! (p. 286)

2. Para determinar cuáles defectos resultan cómicos y en qué situaciones inspiran a la risa, Bergson retoma la máxima planteada en su ensayo de que “lo cómico se dirige a la inteligencia pura: la risa es incompatible con la emoción” (p.107). Que el vicio o defecto, independientemente de su levedad o gravedad, no conmueva (no genere simpatía, temor o piedad) es la condición necesaria, aunque no suficiente, para provocar el efecto cómico. La dificultad que se presenta en el teatro es entender cómo el autor cómico evita conmovernos. Dos procedimientos promueven la empatía: por un lado, aislar e identificar la rigidez del personaje permitiendo, gradualmente, restringir nuestra simpatía de forma de que, en un momento dado por algún mecanismo (por ejemplo, un movimiento de fanteche) se provoque la risa; la segunda deriva de la primera e implica que se evite tomar en serio una acción desviando la atención de los espectadores de los actos (donde la acción es consciente y premeditada) a los gestos (automáticos), entendiendo por gestos los movimientos, actitudes, palabras que evidencian la rigidez que se ha querido resaltar para volverlo risible. La acción es gradual, unida por un hilo conductor que puede despertar en nosotros sentimientos de simpatía o aversión, pero el gesto es explosivo, evitando que tomemos en serio las cosas .

Se reconoce la *insensibilidad* en los siguientes fragmentos:

a) En *Argumento contra...* (Sanguinetti, 2015), el personaje de Mateo comienza a sacar armas desde dentro del cochecito de su hijo Gus. Se mencionan en la acotación: “Fusiles, escopetas, rifles, granadas” (p. 55). Las va colocando sobre una mesita ratona que se va llenando de armamento. Manuel, mirando hacia adentro del cochecito dice: “Te quedó una granada” (p. 55). Mateo contesta: “No. Esa es de peluche. *La mira. Creo*” (p. 55). Y se aclara en la acotación siguiente: “*Pausa. Los cuatro miran hacia adentro del cochecito de Gus. No están seguros de que sea de peluche*” (p. 55).

b) En *Sobre la teoría...*, frente a la pregunta de Carlos a Lenin, “¿Te violaste a un negro?” (p. 97), Ernesto realiza una apreciación gramatical que genera el efecto humorístico y desvía la atención del hecho atroz enunciado: “*Violar* es un verbo pronominal, Carlos. No se dice *te violaste*, sino *violaste*. Tu violaste negros. Nosotros violamos negros. Vosotros violasteis negros” (p. 97).

c) En *Breve apología...* los personajes empiezan a transformarse mutando su físico en gorilas. Nicolás dice: “Somos monstruos. Como los deformes del circo. Como los niños del cotolengo. Como los empleados de McDonald’s” (p. 213).

d) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), el coloquio absurdo entre Roberto y Alfredo al comienzo de la obra trata temas sensibles que, como expresa Bergson (1953) pueden mover a los espectadores hacia la “simpatía o aversión” (p. 111), como por ejemplo, en el siguiente diálogo:

ALFREDO. Traté de matar a mis padres. Pero solo una vez. Ya está controlado.
ROBERTO. Deberías hablar más seguido sobre eso.
ALFREDO. Ya hablé con mi analista. Llegamos a la conclusión de que mi superyó necesita acupuntura.
ROBERTO. Tu superyó no necesita acupuntura. Necesita quemar calorías.
ALFREDO. Mi superyó necesita acupuntura y pintar árboles. Pero no sé cómo hacer para que mi superyó agarre un pincel. Creo que se debe a mi trastorno del espectro autista.
ROBERTO. ¿Sos autista?
ALFREDO. Me gusta contar fósforos y eso.
ROBERTO. Eso no te hace autista.
ALFREDO. Pero sí me hace especial. Y tierno.
ROBERTO. ¿Tierno?
ALFREDO. Y es más adorable que decir que tengo una psicosis parafrénica confabulatoria. (pp. 243-244)

Esta inclinación a generar la risa mediante la pérdida de la conmoción es algo que afecta la recepción. El propio Sanguinetti ha declarado una situación particular que le acaeció durante una charla con estudiantes de educación secundaria que asistieron a ver una de las funciones de *El gato de Schrödinger* cuando se estrenó en 2016. Mientras se realizaba una charla posterior de intercambio con los grupos sobre cuestiones de la obra, cuenta que “la profesora se levantó indignada, diciendo que esa obra promovía valores que iban en contra de los valores promovidos por su liceo, y se llevó a los estudiantes” (en Flámia, 2017, p. 22). Al ir a hablar nuevamente con los estudiantes al liceo, “La profesora, muy enojada, me dijo que yo me había burlado de los autistas en la obra” (p. 22). Aclara Sanguinetti:

Por supuesto que los personajes en ningún momento se presentan como personajes inteligentes, son dos tarados, y reflejan la taradez. Pero ella interpretó que yo me estaba poniendo no sé si en uno o en otro de los personajes, y que lo que opina el personaje es lo que opina el autor. Y le pone una única visión a una obra de teatro que básicamente es una obra dialógica, cuya esencia es, justamente, la contradicción de ideas. (p. 22)

3. Una tercera característica que se encuentra comprendida en las anteriores (*insociabilidad y insensibilidad* del espectador) es el *automatismo* (Bergson, 1953, p. 112). Tanto sea un defecto o una buena cualidad, cuando se ejecutan de forma automática, provocan la risa: “lo cómico es aquello mediante lo cual el personaje se entrega, sin saberlo, el gesto involuntario, la palabra inconsciente” (p. 112).

En las obras estudiadas encontramos varios ejemplos de automatismo:

a) En *Argumento contra...* (Sanguinetti, 2015), Érica, luego de volver de cambiar a Gus, expresa:

ÉRICA. Está decidido. Cuando me muera voy a reencarnar en el *Che* Guevara.
Los tres se miran.
SOFÍA. El *Che* Guevara está muerto.
ÉRICA. ¿Y?
SOFÍA. No podés reencarnar en alguien que está muerto.
ÉRICA. ¿Por?
SOFÍA. Porque está muerto.
ÉRICA. ¿Quién dice?
SOFÍA. ¿Quién dice qué?
ÉRICA. ¿Quién dice lo que vos decís? (p. 65)

b) En *Sobre la teoría...*, hacia el final de la historia, cuando están cercados y la muerte es inminente, Lenin observa que los revolucionarios están disparando porque en el techo se encuentran el resto de los compañeros del batallón. Exclama: “¡Están ahí! Todos con los casquitos azules. ¡Uruguay, nomá!” (p. 141). A lo que Ernesto le responde: “Esto no es fútbol, Lenin. Es la guerra” (p. 141), aumentando el efecto cómico.

c) En *Breve apología...* el virus comienza a afectar a los personajes que están consumiendo Coca-Cola y no saben que otros lo ejecutaron antes que ellos. Nicolás, sin poder contener su ira, rompe la pared con un golpe, evidenciando el automatismo:

BENJAMÍN. ¡¿Qué carajo acabás de hacer?!
NICOLÁS. ¿Rompí la pared? ¿Acabo, acabo de romper la pared?
BENJAMÍN. Sí, rompiste la pared, abuelo.
NICOLÁS. Yo, yo no quise romper la pared.
BENJAMÍN. ¡Es la casa del cónsul, la puta madre! (p. 201)

d) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), comenzó la obra con Roberto insultando a Alfredo, presentándose un juego de repeticiones automatizadas:

ROBERTO. Una mierda esto, ¿no?
Silencio.

ROBERTO. Contestá, puto.
 ALFREDO. No me digas «puto».
 ROBERTO. Entonces contestá, puto.
 ALFREDO. No me digas «puto». Puto.
 ROBERTO. Entonces contestá, puto.
 ALFREDO. ¿Qué mierda querés que te conteste si no hiciste ninguna pregunta, imbécil?
 ROBERTO. ¿Cómo no?
 ALFREDO. No.
 ROBERTO. «Una mierda esto, ¿no?» Eso es una pregunta. Eso es claramente una pregunta/
 ALFREDO. Eso no es una pregunta/
 ROBERTO. ¡Sí, es una pregunta! (p. 235)

Más adelante, vuelve a repetir el insulto, invitándolo a pelear. Alfredo le pide a Roberto que deje de insultarlo: ¿“Podés dejar de decirme «puto»? Odio cuando te ponés monosilábico” (p. 242). Comienzan a discutir si el término es un monosílabo o no. Finalmente, Alfredo expresa: “*Puto*. ¿Ves? Monosílabo. Sale de una” (p. 242).

En resumen, lo cómico de los caracteres implica el automatismo, la rigidez, la distracción, la insociabilidad, sumado a evitar la sensibilidad y aquello que pueda conmover al espectador. Establece Bergson (1953) que es cómico todo *carácter* que devela lo mecánico que hay en una persona (p. 114). Es el motivo que permite repetirnos y que los demás nos repitan. La máxima que establece es que “Todo personaje cómico es un *tipo*. Y a la inversa, toda semejanza con un tipo tiene algo de cómico” (p. 114). La comedia delimita caracteres. De esta manera, la comedia se define como aquel arte que tiende a lo general, siendo su esencia presentar tipos generales.

Frente a la pregunta que realiza Bergson (1953) de cuál es el objeto del arte, responde que el mismo (pintura, escultura, poesía o música) tiene por finalidad “apartar los símbolos corrientes, las generalidades convencionales aceptadas por la sociedad, todo, en fin, cuanto pone una máscara sobre la realidad, y después de apartada ponernos frente a la realidad misma” (p. 120). Y agrega: “El arte es una visión más directa de la realidad” (p. 120). El arte dramático forma parte de esta regla. El drama muestra la profunda realidad velada “por las necesidades de la vida” (p.121). Si el ser humano siguiera su instinto natural, los sentimientos en su estado más violento y explosivo serían lo común de la vida. Pero para que las personas vivan en sociedad es necesario obedecer la razón que ordena la repulsiones y atracciones, los desequilibrios que provoca la comunión humana. La vida en sociedad y la razón fueron conformando una capa de sentimientos e ideas superficiales fijados que permiten controlar las pasiones de cada individuo.

El progreso de la humanidad hacia la vida social pacífica fue estableciendo esta capa (p. 121). El drama permite sentir el placer y remover algo en nosotros, vislumbrar la tensión interior, sin hacerlo estallar, que se encuentra debajo de la tranquila vida burguesa que impusieron la sociedad y la razón. Puede traer a la superficie las pasiones o dará un giro inesperado develando las contradicciones que se presentan en el interior de la sociedad, exagerando lo artificial de la ley social para ver el fondo; en cualquier caso, “su objeto es siempre el mismo: descubrir una parte muy recóndita de nosotros, aquello que podría llamar el *elemento trágico* de nuestra personalidad” (p. 122). En consonancia con esta concepción del drama, de ese *elemento trágico* que se descubre, Sanguinetti expresó en una entrevista que:

De alguna manera esta trilogía pretende ver qué podía pasar si recuperamos esa noción de utopía como camino posible. Hubo quienes lo interpretaron como una burla, y no, todo lo contrario. La expresión de estas obras es la de un mundo de desilusión, nihilista, desencantado, son grandes tragedias las tres. Son los propios personajes los que queriendo cambiar el mundo decantan su propia ruina. Son intentos desesperados por no haber podido digerir estas ideologías. (en Muslera, 2014, párr. 6).

En resumen: “Es, pues, una realidad más honda la que el drama ha ido a buscar por debajo de las convenciones prácticas, y por tanto este arte persigue el mismo objeto que todos los otros” (Bergson, 1953, pp. 122-123). El arte tiende a expresar lo “*individual*” (p. 123), reflejando un estado del alma que es del artista y no volverá a repetirse. Todas las creaciones del arte son singulares, pero la genialidad del artista hace que sean aceptadas de forma universal. El motivo de esta aceptación por parte de todo el mundo es que, siendo “*únicas en su género*” (p. 123) las reconocemos como verdaderas y auténticas. No vemos lo mismo que nos presenta el artista, pero la “*verdad de la obra*” (p. 124) se nos presenta como una lección: “Cuanto más grande sea la obra, cuanto más profunda sea la verdad entrevista, tanto más tardío podrá ser su efecto, pero tanto mayor será su tendencia a hacerse universal” (p. 124). Es decir, “La universalidad está, pues, en el efecto producido y no en su causa” (p. 124). En una entrevista realizada por *Página 12*, Sanguinetti señala que “El teatro, como todo arte que se precie de tal, debería contentarse con formular buenas preguntas antes que encontrar respuestas inteligentes” (en Hopkins, 2016, párr. 6). Y agrega:

Al mencionar lo político, pienso en las características globales de las interrelaciones, los macrorelatos que sostienen y determinan los vínculos, las normas que afectan el contacto entre pares, las reglas de convivencia, los acuerdos y desacuerdos acerca del modo de organización imperante, las características del marco amplio que habilita la vida en colectivo, las formas en las que el poder se ejerce en una sociedad.

En este sentido, trato de ver en el teatro un diálogo entendido como acción comunicativa entre iguales y no como acción estratégica, ésta en la que el autor y/o director induce a los espectadores deliberadamente y sin importar los medios, desde un hipotético pedestal, hacia la aceptación de una verdad previa pensada en un escritorio. En tal caso no habría debate ni diálogo posible. (en Hopkins, 2016, párr. 6-7)

Bergson (1953) establece que la comedia se distingue de las demás artes porque la generalidad se encuentra presente en la misma obra. Esto diferencia la comedia de la tragedia: la primera se centra en los géneros mientras que la segunda en los individuos. Y esto aparece desde el inicio de la obra, por métodos de observación opuestos. La observación que origina la comedia es exterior y tienen un carácter de generalización. El método y objeto que establece Bergson (1953) es el que utilizan las ciencias inductivas: observación exterior y resultado posible de generalizarse. Lo ridículo no existe de por sí, sino que se produce el efecto por asemejarse a una “distracción” (p. 128) que se ha incorporado y fijado en la persona. Esto se puede observar desde afuera y se puede corregir. Siendo el objeto de la risa la corrección, al alcanzar un mayor número de personas posibles se vuelve útil. Es el motivo de tender a lo general, eligiendo las singularidades que se entienden como “comunes” (p. 129). La comedia se “halla entre el arte y la vida” (p. 129), ya que no es desinteresada como el “arte puro” (p. 129) por el modo en que la risa opera en ella, aceptando e integrando la vida social.

Con respecto al carácter idealmente cómico, Bergson (1953) se detiene a estudiar qué es necesario para crearlo. Debe ser superficial para no sobrepasar el tono de comedia. También, para propiciar la risa universal, debe presentarse como invisible para quien lo manifiesta (lo cómico es inconsciente), pero visible para el resto del mundo que lo observa (pp. 129-130). Debe ser indulgente para mostrarse sin reparos, pero molesta para los otros que lo observan y reprimen. Debe implicar la corrección inmediata para que la risa resulte útil. En este aspecto, es inseparable de la vida social, tomando una variedad de formas donde suma todos los vicios y algunas virtudes.

Son risibles los defectos y algunas cualidades buenas, y aunque se pudiera realizar una lista de los ridículos que son conocidos, siempre la comedia podría extenderlos y propagarlos. La condición que deben presentar en esencia es que funcionen a manera de *marco* donde entren muchas personas (p. 133).

Hay algunos marcos ya establecidos por la sociedad, como ser las profesiones y oficios. Las profesiones tienen particularidades que las distinguen del resto a nivel de prácticas de pensamiento y de acción. Se originan en la sociedad, pero si se llegasen a aislar de forma

excesiva, podría significar una amenaza. La función que cumple la risa, como ya se ha mencionado anteriormente, es la de evitar y reprimir que tiendan a aislarse, otorgando flexibilidad y corrigiendo la rigidez. Bergson (1953) denomina a esta variedad lo *cómico profesional* (p. 133). Se subraya la tendencia a convertir en seria la profesión, cuando justifican la existencia de la misma entendiendo que el público está hecho para ellas y no viceversa como debería ser (p. 134). Otro tipo de rigidez cómica es lo que denomina *endurecimiento profesional* (p. 134), donde el “personaje cómico se ajustará tan estrictamente a la rigidez del marco de su función, que ya no le quedará espacio para conmovirse como los demás hombres” (p. 134). Otro de los mecanismos de lo cómico de las profesiones es detenerse en su lenguaje técnico. Implica que no sean capaces de utilizar el lenguaje común, haciendo uso del lenguaje profesional en toda ocasión. También se reconoce como una forma de lo cómico a una lógica profesional que implica maneras de razonar “que en ciertos medios son verdaderas, aunque el resto de los mortales las reputen falsas” (p. 135). Cuando estas lógicas (una particular y la otra universal) se contrastan, se generan algunos efectos cómicos.

Por ejemplo, en *Sobre la teoría...* (Sanguinetti, 2015), se utiliza expresiones técnicas de la jerga militar demostrando la rigidez profesional y generando la comicidad. Se puede ilustrar con el fragmento donde Lenin objeta la contención que le brinda Ernesto a Carlos por el miedo que le suscitan las bombas, diciéndole: “No sean putos, soldados”, aclarando, “Que no sea puto, soldado. Es una orden” (p. 90).

Una de las manifestaciones de lo cómico implica la característica del personaje cómico en contraste con un grupo cómico (Bergson, 1953, p. 136). Esta extraña lógica permite generar momentos de *absurdo* (p. 136). El absurdo cómico es algo bien determinado. No produce lo cómico, para Bergson (1953), sino que se deriva de él, siendo su efecto y no su causa. Es un efecto especial ya que es reflejo de la causa que lo produce. Muchas teorías de la risa, como la enunciada por Théophile Gautier, proponen una “lógica del absurdo” donde “todo efecto cómico implicaría en algún sentido una contradicción” (p. 136). Lo que mueve a risa sería un *absurdo visible* –que se concreta en una forma–, o algo en apariencia absurda que al ser reconocido se corrige o lo que es absurdo y se explica mediante la razón, etc. (p. 136). Bergson (1953) reconoce que estas teorías son en parte verdaderas, pero aplicables a ciertos efectos cómicos, olvidando que el elemento característico que genera la risa es el “*género completamente particular del absurdo*” (p.136) que es cómico cuando en él ocurre el absurdo. Cuando se encuentra en lo cómico, es un absurdo bien determinado. Por ejemplo, un personaje que en su

carácter devela su aspecto de rigidez o automatismo, que tienen una idea fija y vuelve a ella constantemente independientemente de las circunstancias, que ajusta las cosas a su idea en lugar de mostrarse flexible. Bergson (1953) resume este estado en la siguiente fórmula: “El absurdo cómico es de la misma naturaleza que el de los sueños” (p. 139). Establece una relación entre lo *lógica de lo risible* y la *lógica del sueño* (p. 140). Lo risible se logra cuando advertimos el *juego de ideas* (p. 140) que nos recuerdan los del sueño ya que determinados razonamientos que nos mueven a risa y son falsos, pueden ser tomados como verdaderos en un sueño. Muchos de los efectos cómicos implican estos razonamientos que tienen punto de partida y conclusión, que apuntan a un juego de palabras. También se presentan *obsesiones cómicas* que se repiten (p. 141). Extravagancias que se acentúan cada vez más de forma encadenada hasta producir un final absurdo. Además se reconocen contradicciones naturales al sueño que son extrañas para la razón: “uniendo a dos personas las cuales forman una sola y sin embargo permanecen distintas” (p. 142). El absurdo cómico se presenta como un juego de ideas. Cuando el personaje cómico mantiene sistemáticamente su idea, piensa, habla y actúa como si soñara. Se asemeja a una distracción.

Es interesante la respuesta que da Sanguinetti en una entrevista publicada en el *Portal Leedor*, cuando le preguntan cómo actúa y se vincula el humor y el absurdo en *Sobre la teoría...*:

Siguiendo la máxima marxista sobre la repetición de la historia, primero como tragedia y después como farsa, jugamos a repetir algunos eventos de la historia de Haití en tono farsesco, a través de un procedimiento simple: la exposición de una idea en un soporte material que le es ajeno, o directamente contrario. Así, en toda la trilogía nos enfrentamos a la exposición de la idea –la revolución socialista–, y también a su contrario semántico –íconos de la cultura pop norteamericana de los noventa– en el mismo golpe de imagen. Esa construcción poética de la realidad me parece necesaria y dramática. Por más que este procedimiento no arroje ni luz ni verdades absolutas acerca del mundo, sí contribuye a formular buenas preguntas, y a partir de esas preguntas, repensar nuestra historia política. En el caso de *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe*, un casco azul de la ONU da una clase en una pizarra de escuela sobre la “dialéctica del amo y el esclavo” de Hegel y ambos elementos –un soldado raso y la Fenomenología del espíritu– no deberían estar juntos. Puestos así, uno junto al otro, son puro ruido semántico, todo estática de sentido. ¿Qué sucede cuando vemos aparecer, desde dentro de una caja de ayuda humanitaria, el Manifiesto comunista, preservativos, revistas porno y vaselina? Lo ridículo ha ganado la pulseada. (en Santa Cruz, 2016, párr. 3)

Vuelve a insistir en este aspecto en otra entrevista con respecto a *El gato de Schrödinger*:

Puedo entender por qué algunos la definen así, por supuesto, pero yo creo que no es absurdo, porque el absurdo saca a la obra de su realidad y yo creo que esta obra es profundamente real, porque la estupidez está ahí: conozco mucha gente que aprende cosas mirando videos en Youtube y que se quema la cabeza de esa manera, y es lo que hace el personaje de Néstor,

desencadenando toda la catástrofe, o por lo menos la explicación de la catástrofe, que finalmente la desencadena un grupo de anarquistas rusos que hacen volar el Colisionador de Hadrones, que está en la frontera entre Francia y Suiza. Ellos deciden tapar los ductos de aire con libros de Bakunin y Kropotkin, como acción directa para la generación de una catástrofe cuántica. Ese es el delirio mayor de la obra. (en Peveroni, 2016, párr. 5).

Se pueden referir los siguientes ejemplos de absurdo cómico:

a) En *Argumento contra...* (Sanguinetti, 2015), Manuel rememora el momento del nacimiento de su hija, evidenciando el absurdo. Relata que durante el embarazo de Sofía, ella se encontraba absolutamente compenetrada con la lectura de artículos que trataban el tema de la revolución socialista. El absurdo acontece cuando cuenta que en un momento comienzan a haber indicios de que está por nacer la bebé y, sin embargo, ella sigue abstraída queriendo leerle la editorial de Quijano por los veinticinco años del semanario *Marcha*. El parlamento de Manuel intenta representar la absurdidad de la situación, al contraponer los nervios de la rotura de la bolsa uterina de Sofía y que, simultáneamente, ella quiera reflexionar sobre los hechos históricos que acontecieron previos al gobierno de Pacheco Areco. Es decir, Manuel señala una situación absurda en ese juego de contraste, a través del lenguaje, que expone dos urgencias de distinta índole: por un lado, la urgencia personal de la pareja ante la llegada inminente de la bebé y, por otro lado, la urgencia política del pasado que ha quedado diluida con el devenir del tiempo. Manuel cierra su parlamento con una reflexión irónica sobre estas dos urgencias: “Y tuvimos una hija. Y *Marcha* desapareció. Y la revolución no se vino y Quijano le erró como de acá a Corea del Norte. Y lo más cerca que estamos de la Patria Grande es escuchar Calle 13” (p. 50).

b) En *Sobre la teoría...* Lenin mantiene un pensamiento anti-comunista y despectivo sobre los rebeldes haitianos que evidencia el absurdo cómico.

LENIN. 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. (p. 94)

Y más adelante agrega: “El problema de estos tipos es geográfico. Es lo malo de quedar entre Venezuela y Cuba. Te llega el Socialismo hasta por ondas magnéticas. Lo deben sentir. Algo en el aire” (p. 96). Los cuestiona sobre lo “anacrónico que es hacer una revolución en los tiempo que corren” (p. 95).

c) En *Breve apología...*, Richard comenta parte del plan para esparcir el virus a Belén, siendo un absurdo cómico que genera la risa. Explica que un uruguayo que “le vende la pintura roja” a la compañía Coca-Cola, los va a ayudar a colocar el virus en la pintura de las latas para realizar el plan revolucionario. El odio hacia la empresa multinacional se debe a que la bebida le produjo gastritis, sumado al ultranacionalismo por haber obtenido Uruguay el cuarto lugar en el Mundial de Sudáfrica, lo que le llevó a consumir productos únicamente de industria nacional, entre los que menciona la Nix guaraná (p. 171).

d) En *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021), lo absurdo se desprende al contar un hecho ficticio en que unos anarquistas franceses pretendían realizar una intervención performática al querer obstruir el Colisionador de Hadrones con libros de filósofos anarquistas. Según el entendimiento de Alfredo’, este ataque era una forma de acción directa radical, por lo cual él se diferenciaba de ellos. Más allá de que el propio relato es insólito y gracioso de imaginarse, lo irónico consiste en catalogarlo como una acción directa, siendo en todo caso una actitud irracional. El razonamiento del personaje se cierra con otra arista de absurdidad: “No les gustó que descubrieran la partícula de dios. Los anarquistas no nos estaríamos llevando muy bien con dios, creo que hay algo de eso” (p. 302).

En el “Apéndice a la vigésima tercera edición” del ensayo, Bergson (1953) se explaya sobre la definición de lo cómico, exponiendo parte de una publicación realizada en la revista *Revue du Mois* (10 agosto de 1919) en respuesta a M. Ives Delage que se oponía a su concepción de lo cómico. Delage estableció que “Para que una cosa sea cómica, decía, es preciso que entre el efecto y la causa haya desarmonía” (p. 149). Bergson responde que son varios los caracteres generales, visibles exteriormente, que son observados en situaciones cómicas seleccionadas a la azar. Son muchas las definiciones que se han enunciado intentando definir el género cómico, desde Aristóteles hasta la fecha, pero todas han utilizado el mismo método que es impreciso e incompleto: “Usted traza un círculo y muestra luego los motivos cómicos que al acaso han quedado ahí incluidos” (p. 149). Este método incluye lo cómico, pero también lo que no lo es. La definición es demasiado amplia: el método utilizado indica alguna condición necesaria, pero no suficiente. Prueba de esto es que muchas de las definiciones son aceptadas, siendo distintas, sin

poder proporcionar el objeto definido; incluso algunas son insuficientes, como lo demuestra en su ensayo (p. 150).

Bergson (1953) buscó en la comedia, la farsa, el arte del clown, entre otros, procedimientos de fabricación de lo cómico, reconociendo en ellos variaciones sobre un tema más general (p. 150). Junto a lo risible en esencia y en sí mismo por su estructura interna, existen otras que mueven a risa por alguna semejanza con ella o por relación accidental, siendo la expansión de lo cómico ilimitada (pp. 150-151). No solo determinó los procedimientos de lo cómico, sino que estudió la finalidad social que se presenta en la risa. En su artículo, plantea la importancia de “averiguar cuál es la causa especial que en la desarmonía provoca la risa, y realmente se la habrá encontrado si mediante ella puede explicarse por qué en tal caso la sociedad se siente obligada a intervenir” (p. 152).

4.2. El humor según Robert Escarpit

Con respecto a las características del humor en el siglo XX, Escarpit (1962) subraya que el avance de los medios de comunicación masivos, generaron una apertura del humor que, más allá de conservar las características propias de cada cultura en la cual surge –y que muchas veces es intransferible a otros lugares y lenguas–, amplía sus márgenes volviéndose más universal:

Ha sido, pues, menester, para que un humor verdaderamente universal aparezca y adquiriera consciencia de sí, que se hayan realizado dos condiciones. La primera era que el término humor fuese aceptado y comprendido en otros países además de Inglaterra: esto necesitó más de un siglo. La segunda era que una comunidad de lenguaje y de experiencia, aunque rudimentaria, se estableciera en el mundo y engendrara la conciencia de una realidad psicológica y social común, base de todo humor. Esto se realizó, desde hace cuarenta años, gracias a los medios de comunicación rápida y a los sistemas de difusión audiovisual. Gracias a ellos ya no hay ahora un humor específicamente insular, porque gracias a ellos ya no hay más islas. (p. 66)

Esta universalidad del humor perfectamente puede ser aplicable en la actualidad debido a los avances tecnológicos de los medios de comunicación masivos que generan la idea de que el mundo se ha vuelto, en términos de McLuhan y Powers (1995) una *aldea global*, estrechando lazos entre lugares distantes espacialmente, pero cercanos debido a la hipercomunicación y conexión constante de los diversos puntos del planeta. Este concepto de humor es identificable, en parte, en estas obras de Sanguinetti.

El humor de Sanguinetti puede definirse como transnacional, ya que implica elementos de lo regional-nacional y universal al mismo tiempo. Por un lado, es regional porque presenta un

contenido humorístico que muchas veces se encuentra restringido para su comprensión a la pertenencia a cierta comunidad cultural –en este caso, específicamente la uruguaya, e inclusive dentro de ésta se debe ser calificado para su comprensión–. Por otra parte, es comprensible en otras partes del mundo causando el efecto humorístico incluso cuando el público asistente la comprende mediante traducción a otro idioma.

En referencia a la primera obra, el texto impreso en español en el libro *Trilogía de la Revolución* presenta una serie de notas a pie de página aclaratorias del contenido para que este pueda ser decodificado por un extranjero, es decir, por un receptor que no pertenezca a la cultura uruguaya. En el libro se explica por parte del dramaturgo, donde se encuentran los datos de edición, lo siguiente:

Aclaración previa: las notas a pie de página refieren a aquellos elementos que adquieren sentido en virtud de su cercanía temporal y geográfica con el momento y lugar de la enunciación. Es por este motivo que necesitarán adaptación en caso de eventuales puestas en escena en otros sitios y otras épocas. (Sanguinetti, 2015, p. 2)

Esto se relaciona con un humor que puede ser comprendido por un destinatario perteneciente a esta cultura en particular –e incluso dentro de nuestra cultura, que comprenda ciertas referencias explicitadas–, motivo por el cual el autor se siente impelido a realizar dichas explicaciones en función de que se pueda comprender el contenido expresado en la obra. Bergson (1953) asevera esta peculiaridad de un tipo de humor nacional cuando realiza la siguiente pregunta retórica: “¿No se ha hecho notar reiteradamente que muchos efectos cómicos son intraducibles a otro idioma cuando se refieren a costumbres y a ideas de una sociedad particular?” (p. 115).

En las obras que conforman la *Trilogía de la Revolución* (Sanguinetti, 2015) aparecen menciones aclaratorias del siguiente tipo:

1. En *Argumento contra...*, el personaje de Manuel expresa en cierto momento de la misma: “Al salón de actos. Sala Vaz Ferreira”. Este diálogo tienen un pie de página aclaratorio con la siguiente leyenda: “3- Nombre del Salón de Actos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República). Homenaje al filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira (1872-1958)” (p. 23). Aunque la obra presenta aclaraciones que escapan a lo estrictamente nacional, algunas son de índole latinoamericana o, incluso, hay explicaciones sobre sucesos o referentes internacionales, la mayoría están dedicadas a la cultura uruguaya, como ser cuando Mateo comenta: “Todo el mundo sabe

que es el Pato Celeste.” y a pie de página se precisa: “31- Mascota de la Selección Uruguay de Fútbol” (p. 62).

2. En *Sobre la teoría...*, las aclaraciones a pie de página disminuyen en cantidad, pero se destaca que son todas exclusivamente sobre personalidades, historia y costumbres uruguayas. A modo de ejemplo cito las siguientes: cuando el personaje de Ernesto está explicando un hecho histórico relacionado con la figura de Artigas, se aclara en esta primera nota de la obra: “1- En el marco del proceso de independencia hispanoamericano del siglo xix [sic], José Gervasio Artigas (1764-1850) lideró el sitio a Montevideo, ciudad que se mantenía fiel a España, tras haber logrado la victoria en la Batalla de Las Piedras en 1811” (p. 93). Cuando más adelante en la obra, Lenin expresa: “El casco es azul, no celeste, imbécil. Representa a la ONU, no a Uruguay”, se aclara a pie de página: “La camiseta de la Selección Uruguay de Fútbol es de color celeste” (p. 96).
3. En relación a *Breve apología...*, las referencias explicativas vuelven a ampliarse abocándose a conceptos que traspasan las fronteras nacionales, pero igualmente la mayoría tiene que ver con cuestiones culturales propias. Aludo algunas, como forma de ejemplificar los términos regionalistas. La primera aclaración se debe a un comentario del personaje de Nicolás cuando expresa: “El karaoke tiene canciones de Los Iracundos, Benjamín”; explicándose lo siguiente: “1- Los Iracundos es un grupo uruguayo de música romántica nacido en 1958. Logra su mayor reconocimiento en las décadas de los setenta y ochenta” (p. 156). Más adelante, el mismo personaje en tono humorístico dice: “Me siento como cuando leí la proclama en el Obelisco”. A pie de página se explica: “2- El 27 de noviembre de 1983 se realiza en Montevideo un acto multitudinario en contra del régimen de facto que se mantenía en el poder. En el estrado, colocado frente al Obelisco a los Constituyentes, el actor Alberto Candéau leyó una proclama en defensa de la democracia” (p. 159).

Podría establecerse que cierto humor presentado en estas obras es de tipo regionalista-nacional, y que muchas veces las aclaraciones que sintió necesarias realizar el dramaturgo en las ediciones impresas de los textos, responden a la necesidad de poder comprender este humor

ingenioso que realiza transtextualidades con episodios nacionales a nivel cultural, político, histórico y de referencia a personas y personajes destacados de nuestra identidad.

Gabriel Calderón (2012), en el prólogo que realiza a la obra *Sobre la teoría...*, menciona esta característica de localidad que se percibe en las últimas obras de Sanguinetti, explicando además como él entiende que este autor ha sufrido una modificación desde un teatro más universalista en las obras previas a las estudiadas, hacia uno más localista:

En sus primeras obras, Santiago Sanguinetti evitaba, lo que yo llamaría, una dimensión local de sus textos, evadiendo referencias concretas al país o la región donde el texto se producía. En diversas conversaciones que mantuvimos en esos tiempos con Santiago y otros autores, Sanguinetti refería la dificultad que encontraba, para bien y para mal, en incluir referencias uruguayas en sus textos, y habíamos concentrado la discusión en la siguiente: todos concordábamos que nos era imposible incluir un termo y un mate en una obra, pero acordando en esa exclusión, nos preguntábamos si ¿no existiría alguna imagen o referencia fuertemente nacional que nos gustara y hasta nos provocara teatralmente? Parecía que cualquier imagen local nos alejaba de la magia teatral. (...) Las razones de esta resistencia, no solo en él sino en mucho de su generación de la cual me siento parte, pueden ser muy variadas y tener influencias tanto en el rechazo a lo patriota y oriental (rasgo muy uruguayo con excepción del fútbol y muy influenciado y profundizado por la dictadura) hasta nuestro crecimiento con películas e imaginario americano y europeo, quienes sostienen, aún hoy, un monopolio de las historias épicas y relegan a los pueblos del tercer mundo, en especial a los latinoamericanos a contar sus dictaduras y problemas locales, ya que para hablar del mundo y de los mitos universales están ellos. (pp. 7-8)

Y más adelante, Calderón (2012) agrega esa incursión en el ámbito local que se impregna en las últimas obras de Sanguinetti, donde la dimensión política acarrea los aspectos humorísticos, bizarros y ridículos:

Entiendo que las últimas obras de Santiago Sanguinetti (podemos centrarnos en *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* y *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe*) han dado un cambio de rumbo en los estilos y sobre todo en los temas de sus obras anteriores. En estas obras Santiago se basa en temas de actualidad del mundo (los tiroteos juveniles en centros educativos y los abusos militares en misiones en el extranjero) pero lo hace bajo una mirada netamente local. Ya no es un grupo de estudiantes de cualquier país, sino un grupo de estudiantes de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República Oriental del Uruguay que nombran referentes culturales y académicos del país. No hablamos de militares en una colonia o país rebelde, sino de cascos azules uruguayos que llaman negros a los haitianos y no entienden por qué podrían ofenderse. Así toda la dimensión épica de sus obras anteriores, aquí se transforma en una dimensión humorística y hasta bizarra. (pp. 9-10)

Se afirma ese carácter transnacional, como reconoce el propio Calderón. Además de un humor con características locales, también podría decirse que el humor presente en estas obras tiene contacto con una comicidad de características mundiales. No son características excluyentes, sino complementarias. Existen ciertos mecanismos que se reconocen como universales y que pueden justificarse en esta dramaturgia.

La era global genera que determinados contenidos humorísticos, creados en zonas consideradas metrópolis culturales, irradian y penetren en lugares periféricos que consumen esos productos. Sanguinetti (2017) ha expresado en una clase magistral realizada en el Centro Cultural España (CCE) que “La obra [*El gato de Schrödinger*] en algún momento funcionaba ya casi como un *sitcom*. La obra está escrita como un chiste atrás de otro” (min. 01:18:41). En la entrevista personal realizada al dramaturgo, mencionó su predilección por dibujos animados estadounidenses que han marcado un tipo de humor irónico y crítico con la sociedad consumista norteamericana, un tipo de comicidad que franquea los límites de lo políticamente correcto: *Los Simpson* (estrenada en 1989) y *Padre de Familia* (estrenada en 2005). El dramaturgo realizó un reconocimiento de su preferencia por este tipo de humor: “Por eso son interesantes dibujos como *Los Simpson* o *Padre de Familia*. Son dibujitos animados, pero de repente están zarpados. A mí me gustan muchos esos dibujitos justamente por eso.” (Santiago Sanguinetti, comunicación personal, 27 de julio, 2017). Tanto *Los Simpson* como *Padre de Familia* son consideradas *sitcom* animados. El término *sitcom* es la abreviación de *situation comedies* (comedia de situación o de enredo) originada en Estados Unidos. No debe confundirse el formato y el género: *sitcom* implica el formato y la comedia es el género (Corpas Culebras, 2017, p. 335). Como características principales presentan: una duración breve, aproximadamente de 30 minutos de capítulos autoconclusivos, que se pueden organizar en varias temporadas televisivas; personajes estereotipados que muestran sus características a los telespectadores presentando escenas cotidianas (p. 335). Las *sitcom* pueden definirse de la siguiente manera:

Aunque las escenas muestren acciones y situaciones rutinarias es ahí mismo donde reside el humor, ya que los telespectadores hacen de ello un reflejo de sus vidas. También uno de los factores que producen la risa es la identificación de la audiencia con los personajes, por ello mismo es importante que los personajes no tengan personalidades extremistas, ya que dificultaría la empatía por parte de los telespectadores. Los diálogos interpretados por los actores en la comedia se caracterizan por ser rápidos, ágiles y repleto de gags. En dichos diálogos es habitual hacer referencia del mundo exterior aunque no se muestre, ya que se rueda normalmente en un único decorado dividido en sets. El planteamiento del episodio parte de lo simple y lo cotidiano pero la complejidad aparece cuando se debe desarrollar el conflicto para conducirlo a su resolución. (Corpas Culebras, 2017, p. 335)

A lo largo de las obras estudiadas se perciben elementos que pueden deberse a la influencia de la *sitcom* en la creación de éstas –teniendo en cuenta que el propio dramaturgo ha reconocido su predilección por las mismas–, sobre todo en referencia al humor generado mediante la agilidad de los diálogos y la alusión a temas cotidianos, pero complejos. A modo de

ejemplo, *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021) presenta los siguientes parlamentos cómicos al comienzo de la obra entre los personajes de Alfredo y Roberto:

ALFREDO. Nos conocemos hace años y no sabías que era gay.
ROBERTO. Nunca me lo dijiste.
ALFREDO. Nunca preguntaste.
ROBERTO. ¿Por qué te iba a preguntar eso?
ALFREDO. No soy gay.
ROBERTO. ¡¿Y entonces?!
ALFREDO. Soy siniestro. ¿Verdad? Siniestro.
ROBERTO. No sos siniestro. Sos/
ALFREDO. ¿Qué?
ROBERTO. Misógino, a lo sumo.
ALFREDO. ¿Misógino?
ROBERTO. Exacto. Misógino.
ALFREDO. ¿Qué carajo querés decir con eso?
ROBERTO. No sé. Misógino.
ALFREDO. Ni siquiera sabés lo que quiere decir “misógino”.
ROBERTO. Sí sé qué quiere decir. Dejame en paz.
ALFREDO. ¿Sabés algo?
ROBERTO le tira café en la cara a ALFREDO, que grita de dolor. Silencio. (p. 241)

Esta temática que se adecua a temas comunes y circundantes del mundo exterior, característica también de la *sitcom*, presenta un tipo de humor que según Escarpit es característico del mundo moderno: “El humor moderno es sociológico. La historia es uno de sus dominios predilectos” (Escarpit, 1962, p. 74). En el mundo moderno, expresa, no hay nada que pueda sobrellevar una seriedad en exceso. En este mundo, el humor es un medio para distender la tensión circundante:

En nuestro mundo tenso hasta el punto de romperse, no hay nada que pueda sobrevivir a una excesiva seriedad. El humor es el único remedio que distiende los nervios del mundo sin adormecerlo, le da su libertad de espíritu sin volverlo loco y pone en manos de los hombres, sin aplastarlos, el peso de su propio destino.
He aquí una definición tan válida como cualquiera. (Escarpit, 1962, p. 74)

4.3. La “sociedad humorística” de Gilles Lipovetsky

La teorización del humor de Lipovetsky sirve para enmarcar en parte el humor en las obras dramáticas estudiadas. La era posmoderna está latente en el discurso de los propios personajes. A modo de ejemplo, se puede referir la síntesis que realiza el Néstor en *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021): “Anarquía, física cuántica y apatía posmoderna. El gato de Schrödinger es la explicación al spleen contemporáneo, ¿entendés?” (p. 257). También aparecen referencias a la Posmodernidad en *Breve apología...* (Sanguinetti, 2015), cuando Belén,

recapitulando el plan absurdo que intentan llevar a cabo, menciona: “raptar a Chomsky, decía, para mantenerlo a salvo de la animalidad fálica de los machos alfa capitalistas y convertirlo en un gurú de la revolución posmoderna!” (p. 168). O Nicolás que expresa: “Puro nihilismo posmoderno. No hay ideología atrás de eso. ¡No hay ideología atrás de nada, la puta madre” (p.), al enterarse de que les robaron la idea y su interés se centra en saber si raptaron a Chomsky porque “Si no raptaron a Chomsky, no hay filosofía atrás de la cosa” (p. 211).

El humor en la dramaturgia de Sanguinetti tiene una aproximación a la era posmoderna, pero se encuentra más cercano a un humor de concepción moderna que a uno banal, abierto y sin sustancia. Lipovetsky (2009) destaca en la era posmoderna que “El código humorístico socava la pretensión del sentido, destituye los contenidos: en el lugar y espacio de la transmisión ideológica, está la desubstancialización humorística, la reabsorción del polo referencial” (p.148). Lo define de la siguiente manera:

El humor, como el mundo subjetivo e intersubjetivo, se banaliza, atrapado por la lógica generalizada de la inconsistencia. Las gracias, los juegos de palabra también pierden su prestigio: casi se pide disculpas por hacer un juego de palabras o uno se burla inmediatamente de su propia agudeza. El humor dominante ya no se acomoda a la inteligencia de las cosas y del lenguaje, a esa superioridad intelectual, es necesario una comicidad *discount* y pop desprovista de cualquier supereminencia o distancia jerárquica. Banalización, desubstancialización, personalización, reencontramos todos esos procesos en los nuevos seductores de los grandes *mass media*: los personajes burlescos, heroicos o melodramáticos tuvieron su hora, ahora se impone el estilo abierto, desenvuelto y humorístico. (p.141).

El estudio del humor realizado sobre los textos dramáticos de Sanguinetti permiten sostener que se dista de un humor banal o desprovisto de juegos de ingenio de lenguaje. Todo lo contrario: constantemente aparecen ejemplos que demuestran una destreza en los juegos de palabras que provocan el humor desolemnizado y reflexivo.

Lo que no podemos desconocer dentro del planteo de Lipovetsky (2009) es que el humor en estos textos sí se presenta como una comicidad “extravagante e hiperbólica” (p.140). Por un lado, las formas hiperbólicas atraviesan gran parte del discurso dialógico de los personajes. Incluso, ellos mismos podrían tildarse de hiperbólicos en sus gestualidades, modos, tonos utilizados. Como ejemplo de gestualidad exagerada se podría citar la acotación referente a Jorge en *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2021) cuando está explicando la relación entre ciencia y Jiu Jitsu: “(Tira a Milton al piso para hacerle las posiciones de jiu jitso brasileño que describe.)” (p. 257).

Por otro lado, los textos estudiados de Sanguinetti son *extravagantes* entendiéndolos en cualquiera de las dos primeras acepciones estipuladas por la Real Academia Española (2014): como adjetivo referido a algo fuera de lo común, del orden típico o como algo raro, original y extraño. Desde la elección de los temas, conjugación de los mismos, la utilización de diversos estilos de lenguaje y la forma de generar reflexiones sobre tópicos complejos y tabúes de forma humorística. Baste mencionar a modo de ejemplo –ya que nos ocupamos de evidenciar con citas textuales el humor de Sanguinetti en otros apartados– que *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2016) conjuga, como se define en el propio programa de la obra entregado el día de la representación: “Fútbol, física cuántica y anarquismo, tres universos semánticos que colisionan en una misma obra”. Parte de esta extravagancia se debe a la concepción teatral de Sanguinetti del humor desolemnizado que se presenta: el teatro entendido como *yuxtaposición de sentidos* y teatro de *palimpsestos ideológicos*.

Sanguinetti aborda en la *Trilogía de la Revolución* lo político como componente estético de debate, “a manera de una comedia negra, irónica y desilusionada” (en Santa Cruz, 2016, párr. 2). La finalidad de “Esta trilogía es el deseo de pensar, en la ficción, alternativas de cambio para un sistema intrínsecamente injusto y desigual” (párr. 2), es generar preguntas en los espectadores sobre el sentido del término revolución, de cuestionarnos sobre las resoluciones y determinaciones que se toman en materia política, de reflexionar sobre la distancia que opera entre la teoría y la práctica. En vínculo con la comicidad “extravagante e hiperbólica” (Lipovetsky, 2009, p.140) del humor posmoderno, pero distante de la banalización, el dramaturgo termina expresando:

Finalmente la pregunta es ¿cómo abordar lo político en escena en una época en que cierta zona de la política latinoamericana –enemiga de todo discurso crítico, banalizando lo político y transformándolo en espectáculo– se presenta a sí misma como revolucionaria y pone su cara junto a la del Che, evidenciando, sin embargo, beber de la fuente del liderazgo empresarial antes que de la bibliografía marxista? Eso no es revolución. Son formulaciones que no buscan, en términos teatrales, alcanzar una solución explícita, ni teórica ni erudita, sino generar un evento estético que provoque de tal modo que haga nacer una buena pregunta. (en Santa Cruz, 2016, párr. 2)

Para comprender esta dificultad de determinar los aspectos Modernos/Posmodernos de la dramaturgia de Sanguinetti, retomo el planteo de Dubatti (2009) sobre los momentos por los que atraviesa la Modernidad. Parto, en primera instancia, de algunas precisiones conceptuales que realiza al categorizar el “drama moderno”. Según Dubatti (2009): “En tanto metáfora epistemológica, la poética del drama moderno es la síntesis poiética de la experiencia de la

Modernidad, con sus logros y limitaciones” (p. 23). No debe confundirse el concepto de “drama moderno”, como poética, con el de “teatro moderno” (unidad supranacional de un período que inicia en el siglo XV y llega a la actualidad), ni con los “procesos de modernización” (p. 23) que implica el valor de lo nuevo, ni con el “drama contemporáneo” (p. 23) considerado lo cercano y próximo dentro de un proceso largo (en este caso, desde los antecedentes que suponen el teatro greco-latino de occidente hasta nuestros días). Siguiendo los lineamientos de la Poética Comparada, Dubatti (2009) denomina “drama moderno” a “una poética abstracta (o archipoética) específica” (p. 23), única y particular, “que significa una contribución esencial a los procesos de modernización del teatro mundial, así como atraviesa, a lo largo de su historia, sus propios procesos de modernización” (p. 23), entendiendo aquellos que revelan lo nuevo.

Con respecto al sentido de Modernidad, Dubatti (2009) establece:

La noción de Modernidad implica la emergencia de un conjunto de principios, creencias y formas de funcionamiento de la sociedad occidental que perduraron y, *mutatis mutandis*, perduran hasta hoy, aunque algunos de ellos son cuestionados radicalmente por la llamada visión “posmoderna”. (p. 24)

Presenta tres momentos por los que atraviesa este período que se extiende desde el siglo XV al XXI: una Modernidad “de transición” (siglos XV al XVII) donde se van estableciendo los procesos y estructuras propias de este período; una “consolidación” de la Modernidad que abarca desde el siglo XVIII al XX y, finalmente, un período de “crisis y cuestionamiento de la Modernidad dentro de los procesos modernizadores” (p. 26) desde el siglo XIX al XXI. Con respecto a este último período, lo desglosa en dos: por un lado, el siglo XIX, donde el pensamiento romántico, simbolista y decadentista, junto a pensadores como Nietzsche, Weber, entre otros, objetan los principios modernos, pero dentro de la propia Modernidad; por otro, la “Posmodernidad/Segunda Modernidad” (p. 26) que, según diversos teóricos comprende desde la segunda mitad o últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad. En esta última, se adentra en “un proceso de negación radical o relativa de los fundamentos de la Modernidad, que marcaría el pasaje a un nuevo macroperíodo definido por la pérdida total o parcial de los principios constitutivos de la Modernidad” (p. 27).

Agrega además que no se puede utilizar con asertividad el concepto de “teatro posmoderno” debido a varias razones. Una de ellas se centra en el sentido del término posmodernidad. Lyotard lo presenta en *La condición posmoderna* en 1979 y Dubatti (2009) cuestiona que el uso que se le ha dado ha sido diferente según la ideología que lo utilice,

siguiendo el planteo de Frederic Jamerson, que indicaba que la perspectiva política implicaba la interpretación que conllevaba. Por otra parte, señala Dubatti (2009) que la Posmodernidad como objeto de estudio es dificultoso y múltiple. Pueden pensarse como posmodernos “una época, una estructura institucional, una experiencia humana, un conjunto de discursos, un conjunto de poéticas” (p. 28).

Menciona diez argumentos que evidencian la “fragilidad, condicionamiento y limitación de la categoría” (p. 30) de “teatro posmoderno”. Entre ellos destacan: los movimientos de “Antiposmodernidad” (p. 29), donde reconoce en la producciones teatrales latinoamericanas una “resistencia” a lo posmoderno (p. 29); también, el hecho de comprender que el teatro posmoderno se presenta como un “objeto acotado” (p. 29) a los últimos treinta años, donde se da un desplazamiento de “lo natural” por “lo artificial” (p. 29); a esto se agrega, entender que la radicalización posmoderna habría caducado, siendo asimilada por procesos de la Modernidad (“teoría de la Segunda Modernidad”) (p. 29); asimismo, comprendiendo las teorías de la Posmodernidad como un ciclo que visualiza la “muerte de la historia, caída de los grandes relatos, muerte del sujeto, muerte de lo nuevo”, se puede sostener que se ha superado este estadio para iniciar el de la Post-posmodernidad, que implica “el regreso de la historia, de los grandes relatos, del sujeto y lo nuevo” (p. 30); además, la aserción de “un período posmoderno ha sido sostenida generalmente por vía deductiva, apriorística” (p. 30) siendo refutada desde lo inductivo, donde aparece la contradicción cuando se comprende desde lo particular a lo general; por último, reconoce Dubatti (2009) certezas dentro de la incertidumbre de ese período que lo vuelven complejo y lo inscribe dentro de la “destotalización” (p. 30), tanto en lo teatral, literario, musical y cinematográfico.

De esta manera, no se puede sostener que todo lo que incluye la época posmoderna tenga esos rasgos. Al estudiar los procesos posmodernos del pasado y entender el funcionamiento interno de la Modernidad, podemos encontrar indicios de posmodernidad a lo largo de toda la Modernidad, de manera que “se podría repensar la relación de estas dos unidades extensas desde otra complejidad historiológica más sutil” (p. 29). En esta Posmodernidad o Segunda Modernidad se da una convivencia de aspectos que polemizan y objetan la Modernidad junto a indicios de actualidad y validez de la misma. De esta manera, se da un “proceso superpuesto y entrelazado” (p. 28). Este hecho no es ajeno al teatro, de modo que en el drama moderno se da una convivencia con elementos que lo debaten y discuten. Y esto es lo que reconocemos en el teatro político de Sanguinetti: elementos modernos y posmodernos superpuestos, mediante los

procedimientos de *yuxtaposición de sentidos* y *palimpsesto ideológico* que nos cuestiona, nos invita a reflexionar y sobre todo a pensar sobre nosotros, los otros y el mundo circundante.

Roger Mirza (2015) indica en el prólogo a la *Trilogía de la Revolución* que estas obras inducen a la reflexión mediante la ironía y la desacralización del discurso unido a los grandes metarelatos y autores de la Modernidad, proponiendo situaciones y diálogos fuertemente políticos que dan cuenta del compromiso con la existencia actual. Sintetiza: “De allí la presencia permanente de oposiciones y puntos de vista diferentes, enfrentamientos de caracteres y de ideas, mezclas de lo lúdico y lo serio, con posiciones llevadas al extremo y que generan un fuerte dinamismo” (p. 5). Justamente, las palabras de Mirza aluden implícitamente a los procedimientos que implementa Sanguinetti en su obra, ya que esas oposiciones a las que se refiere el crítico uruguayo son expuestas a través de la yuxtaposición de sentidos; mientras que cuando se refiere a los diálogos políticos está señalando al palimpsesto ideológico.

5. Transtextualidades humorísticas en el teatro político de Sanguinetti

Sanguinetti explicita en artículos académicos, ensayos y entrevistas sus procedimientos de creación, permitiendo comprender y demostrar críticamente el humor y comicidad política de sus obras. Él es un *artista-investigador*, al decir de Dubatti (2014) que define esta categoría de la siguiente manera: “Llamamos artista-investigador al artista (incluido el técnico-artista) que produce pensamiento a partir de su praxis creadora y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general” (pp. 82-83). De esta forma, el dramaturgo nos introduce en su proceso de creación en esta obras: “La yuxtaposición de elementos disonantes, como uno de los tantos procedimientos de manipulación de imágenes, hace que los elementos multipliquen sus sentidos. La percepción sufre un impacto, la provocación surte efecto, la recepción desautomatiza” (Sanguinetti, 2015, p. 236). Retoma en su concepción a Shklovski (2011): “el procedimiento del arte es el de singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (p. 84), donde se pretende lograr “la liberación del objeto del automatismo perceptivo” (p. 85).

Sanguinetti reconoce su herencia del Formalismo ruso, otorgándole un importancia sustancial a la forma, pero sin descuidar el contenido:

Lo explico un poco en el epílogo del libro *Trilogía de la revolución*, cuando afirmo sobre la necesidad de pensar en procedimientos al momento de escribir. Quizás pueda encontrarse ahí una herencia formalista. Victor Shklovski, en *El arte como artificio*, dice que en la poesía se trabaja sobre imágenes ya existentes, en cómo se disponen, más que en la creación de nuevas imágenes, y que lo que se procura es desautomatizar las percepciones estancadas por la rutina. Esto es lo que termina definiendo el formalismo. Me gusta pensar la escritura en ese sentido, pero teniendo en cuenta que si lo pensamos únicamente en términos formales estamos descuidando el contenido. Entonces la pregunta a resolver es cómo abordar el contenido, y es ahí que aparece cierta herencia un poco más alemana, en términos de dramaturgismo, sobre cómo cuidar el sentido de lo dicho. De ahí viene mi elección de abordar sentidos gruesos, sentidos filosóficamente pesados, y ésto es lo que probé con la trilogía: proponer procedimientos de escritura, juegos, pero al mismo tiempo hablar de Hegel, de Trotsky, de Mariátegui. (en Peveroni, 2016, párr. 4)

Lo que motiva la creación de estas comedias políticas que “generan un sentido ampliado, difuso y debatible, al tiempo que impiden que la obra sea reducida a un mensaje unívoco” (Sanguinetti, 2021, p. 11), es el procedimiento de la yuxtaposición que complejiza la interpretación y hace “de la representación teatral un palimpsesto ideológicamente incómodo” (p. 11). Con respecto a este prólogo, el dramaturgo declaraba en una entrevista:

Hace poco me pidieron que escribiera un artículo para un libro a editarse en España con las seis últimas comedias que escribí. En el artículo ponía el énfasis justamente en esto que decís: hay una especie de doble vertiente en lo que escribo. Por un lado un contenido político e ideológico que reivindica modelos de pensadores clásicos, que pensaron otro mundo posible, con estructuras contrahegemónicas de relacionamiento social y político. Por allí, en estas obras aparecen Bakunin, Marx, Hegel, Nietzsche, José Carlos Mariátegui, Carlos Quijano, Rosa Luxemburgo y otros. Ese contenido político se presenta con un procedimiento teatral que apunta a lo que vos decís: una especie de yuxtaposición de elementos que no deberían estar juntos. Por eso todos estos elementos políticos conviven a veces con universitarios terroristas, con estudiantes de biología hiperviolentos que crean virus que se trasladan en las botellas de Coca Cola, Cascos Azules filósofos, futbolistas en universos paralelos, robots anarquistas como en el caso de Bakunin. Como procedimiento esto lo que procura es producir una explosión de sentido que promueva el debate y el diálogo, entendiendo el teatro como un ágora, reivindicando su función como tal, como instancia de discusión de los asuntos públicos. Esto también en el entendido de que el humor consiste en poner juntas cosas que no deberían estarlo. Esto lo dice Dolina: el humor es poner algo donde no va. Me seduce esta idea de tratar una materia política desde una lógica no didáctica, no lineal, no pedagógica; en lugar del artista como un gran sabio que da luz a los que no la tienen, cosa que no es así. (en Feldman, 2020, párr. 10)

El propio Sanguinetti (2015) se detiene a especificar el procedimiento de la yuxtaposición de sentidos “como un tipo particular de montaje, concepto abordado por Peter Bürger en su obra *Teoría de la vanguardia* como una de las categorías de estudio de la obra de arte vanguardista” (p. 239), es entendida “como coexistencia de elementos disímiles en una misma imagen, en un mismo golpe de recepción” (p. 239), imposibilitando arribar a un único sentido, hallar un único mensaje, dándole la posibilidad al lector/espectador de connotar distintas interpretaciones, las cuales pueden llegar a ser, incluso, paradójicamente contradictorias u opuestas.

Aunque tiene presente Sanguinetti (2015) la dificultad de teorizar el vínculo entre teatro y política, ya que muchas veces se ha ceñido “el uso de este vocablo ‘teatro político’ únicamente al teatro didáctico portador de un ‘mensaje’” (p. 236), entiende que este procedimiento abre la posibilidad “para entender cuál puede llegar a ser la relación entre escena y contextos social al hablar de teatro político. ¿Por qué no pensar en contenidos ideológicamente claros, pero presentados bajo el oscurecimiento de la forma?” (p. 236). En síntesis:

El sentido no se anula, simplemente se vuelve difuso, casi inasible, ampliado. La obra de arte así presentada asume la contradicción en sí misma y plantea un nuevo método de recepción y de crítica, que debe encontrarse a medio camino entre el estudio del procedimiento como tal -método formal- y la captación de sentido -método hermenéutico- (Sanguinetti, 2015, p. 239)

Gabriel Calderón (2013) declara que en las obras de Sanguinetti, las referencias a otras obras y autores “son tantas y él las asimila con tanta fluidez y naturalidad, que percibimos como niebla e imprecisión, lo que a tiempo normal descubrimos como cientos de referencias, autores y aprendizajes desde los más diversos ámbitos” (p. 7). En entrevista con Brum (2016), Sanguinetti

explicitaba que, siguiendo el lineamiento aristotélico, “Lo que busco en mis obras es ampliar el espectro de impacto, para tratar de conmover o provocar a la mayor cantidad de personas posibles” (párr. 13). Menciona los diferentes perfiles de espectadores/lectores que logran identificarse cuando, por ejemplo, en la obra *Argumento contra...* los personajes leen fragmentos de Carlos Quijano o José Carlos Mariátegui –relevantes pensadores socialistas del siglo XX–, al tiempo que están utilizando las máscaras de los personajes de *Animaniacs* (Wakko, Yakko y Dot). Lo mismo sucede con *El gato de Schrödinger* donde “el tema del fútbol afecta, interesa, involucra o identifica a un determinado sector poblacional. A su vez, que en la misma obra se hable de anarquismo –de Bakunin, Malatesta y Kropotkin– afecta a otro sector, o que se hable del propio Schrödinger, de la teoría científica dura, de la física cuántica apunta también a otro sector” (párr. 13). Sumado a esto, se encuentra la mezcla con diferentes niveles de habla en el lenguaje: “desde un nivel hiper poético y depurado, con un lenguaje súper sostenido, al insulto permanente y la deconstrucción absoluta del lenguaje. Lo que trato es ampliar permanentemente para tratar de que todos, de alguna manera, queden adentro” (párr. 13).

De esta manera, el estudio de las transtextualidades nos permite comprender las contradicciones en la intención de un “método de recepción y de crítica” a medio camino entre el estudio de los procedimientos y la comprensión de la apertura del sentido. La “*transtextualidad* o trascendencia textual” (p. 9) presentada por Genette (1989) permite comprender el vínculo manifiesto o solapado de un texto con otros, mediante cinco tipos de relaciones: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad, cuyas nociones explico en el capítulo del marco teórico.

Afirma Genette (1989) que “todo estado redaccional funciona como un hipertexto en relación al precedente, y como un hipotexto en relación al siguiente. Desde el primer esbozo a la última corrección, la génesis de un texto es un asunto de auto-hipertextualidad” (p. 491).

Destaca Genette (1989) que “el arte de «hacer lo nuevo con lo viejo» genera objetos enriquecidos y complejos, donde “una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto” (p. 495). Se llega de esta forma a la idea de *palimpsesto*:

Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. (p. 495).

5.1. *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el cono sur*

Desde el título de la obra se puede percibir el humor, a partir de un sintagma que combina, por un lado, el tono serio, solemne, cuasi-sociológico, histórico, filosófico o antropológico que pareciera fingir ser extraído de un artículo académico y, por otro lado, la ironía y crítica al comportamiento humano en la zona más austral del continente sudamericano. En breves palabras, se podría interpretar como un texto que fundamenta la estupidez humana.

Es así que, con la finalidad de estudiar el sentido humorístico presente en el título de la obra, lo descompongo en tres partes: 1) “argumento”, 2) “contra la existencia de vida inteligente” y 3) “en el cono sur”.

En primer lugar, el término *argumento* confiere la idea de que la obra brindará fundamentos o un razonamiento sobre algo, es decir, una especie de tesis sobre algún aspecto de la vida. El concepto de *argumento* transmite la idea de un proceso de elaboración de pensamiento crítico y estricta racionalidad. La primera acepción de *argumento* en el diccionario de la Real Academia Española (RAE, 2014) dice “Razonamiento para probar o demostrar una proposición, o para convencer de lo que se afirma o se niega”. Por ende, la primera palabra del título nos predestina a enfrentarnos a una explicación. Vale decir que la segunda acepción de *argumento* de la RAE (2014) alude al universo ficcional: “Sucesión de hechos, episodios, situaciones, etc. de una obra literaria o cinematográfica”. Es decir, de manera subrepticia, se alude a la dimensión argumentativa de la obra teatral, a la forma en que se presentan los acontecimientos. Desde esta segunda definición de *argumento* se puede connotar un doble juego de significación en el título, una metatextualidad, que oscila entre el plano de lo real (la enunciación que hace el título) y el plano de lo ficcional (el contenido de la obra). Esta anticipación del paratexto se confirma una vez que el lector/espectador se encuentra con la historia de la obra de Sanguinetti. Por un lado, el plano real está representado en las múltiples referencias históricas que funcionan como un basamento ideológico *palimpsestico*, es decir, de diversas intertextualidades extraídas de personajes y hechos de la historia de la humanidad. Asimismo, el plano de la realidad se manifiesta en el nombre de la obra teatral, en tanto título singular dentro de la gama de títulos pertenecientes al dramaturgo. Por otro lado, el plano ficcional está expresado en el juego metatextual, de los personajes citando el nombre de la propia obra. De hecho, el título se resignificará cuando sea aludido por uno de los personajes, “¿Un buen argumento contra la existencia de vida inteligente en el Uruguay? Y más allá también, mierda” (Sanguinetti, 2015, p.

78). Los personajes de la obra ficcional aluden al título de la obra real, dando a entender el significado irónico que encierra el sintagma.

Vale decir, que el término *argumento* puede interpretarse como verbo conjugado (yo argumento) y no solamente como sustantivo (el argumento). De esta manera, podría entenderse como una toma de postura por parte del dramaturgo que se trasluce desde el propio título de la obra: “(Yo) argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur”. Entendido de esta manera, el dramaturgo enuncia su perspectiva individual frente al mundo. Ambas interpretaciones están latentes y yuxtapuestas en la significación del título.

En segundo lugar, la frase preposicional “contra la existencia de vida inteligente”, es la que introduce el efecto humorístico porque encierra en sí una crítica a los procesos de razonamiento de los seres humanos, a la capacidad de inteligibilidad. Aquello que nos diferencia del resto de los seres vivos en el mundo es negado o, por lo menos, puesto en discusión o en duda si lo unimos con la idea de argumento, ya que cabe la posibilidad de debatir ese fundamento si se encuentran contraargumentos. En todo caso, el argumento del dramaturgo está expuesto en los acontecimientos irrisorios que llevan adelante los personajes en busca de una revolución (im)posible.

En tercer lugar, la siguiente frase preposicional, “en el Cono Sur”, funciona como señal territorial que acrecienta la potencia de la crítica, sobre todo para aquellos espectadores de estas latitudes y más aun si consideramos la nacionalidad uruguaya del dramaturgo, porque se trata de una mirada mordaz al sur desde el sur. De esta forma, la concatenación de estas tres partes disecionadas en el título proporcionan un pórtico al tono sarcástico de la obra, inducen a la mirada del lector/espectador y lo preparan para la doble faz entre lo sublime y lo espurio, ya que lo ubican en un lugar de expectación irónica.

La primera intertextualidad explícita es el epígrafe de la obra, dirigida al lector del texto y no al espectador. En cierta manera, el epígrafe funciona como indicio de la inspiración del autor en relación a la historia que presenta. En este caso, la intertextualidad es de naturaleza filosófica, se trata de una cita de *Disney War* de Sandino Núñez (2006):

«Solo quería ser parte de algo importante»: ¿cuántas veces hemos oído estas frases en la tele o en el cine? Las dice el personaje, en conmovedora atmósfera de arrepentimiento epilodal, como torpe justificación de todas las infamias cometidas durante el ritual de ingreso a alguna comunidad utópica: ha puesto en riesgo la vida de familiares y amigos, ha arruinado la carrera de un militar encumbrado, ha estropeado un par de autos, ha roto con su novia, ha torturado a civiles en Irak, se ha fotografiado en episodios de abuso sexual de detenidos o prisioneros, ha tiroteado a sus condiscípulos en un *college*, ha violado e incendiado a los hijos de sus vecinos. Débiles advertencias extemporáneas sobre violencia y catástrofes, sobre

lo terrible de huir de las responsabilidades civiles. Pero no es posible detener esa fuga, ese drenaje inercial de los cuerpos hacia el Gran Cuerpo. Por lo tanto, no es posible, nunca fue posible detener esa violenta catástrofe: esa violencia es el motor de la máquina comunitaria. Catástrofe de una cultura que socializa no por subjetivación, sino, mucho más brutalmente, por pertenencia. (p. 56)

El título del libro de Núñez (2006) presenta en sí un modelo de inspiración para la concepción teatral de Sanguinetti en estas obras que analizo, ya que el título *Disney War* es una yuxtaposición oximorónica de dos mundos opuestos y en tensión: por un lado, el mundo de la fantasía cinematográfica infantil, como también parque de diversiones y, por otro lado, el mundo bélico, que se unifican humorísticamente y sarcásticamente en el sintagma mediante el parecido fonético con la palabra *Disneyworld*. A su vez, estas palabras del filósofo uruguayo en el epígrafe cobrarán resonancia a lo largo de toda la obra porque el universo que nos plantea Sanguinetti es el del sueño utópico de una revolución prometida en la década del sesenta que fue traicionada, truncada, dilatada o, simplemente, postergada hasta ser olvidada por las generaciones siguientes. Con el devenir de los acontecimientos, aquella utopía se transformó en el eco de un sueño cuyos resabios son la expresión más brutal de la violencia, como queda exhibido en los ejemplos que enumera Núñez, extraídos –por cierto– de la realidad histórica cercana, de modo tal de exponer las miserias de la humanidad en su pretensión de trascendencia, de “formar parte de algo importante” como dice al comienzo de la cita. Pareciera ser que el mundo posee una lógica absurda en que se ha trivializado la utopía y hemos llegado a la paradoja del “Disney War” de Núñez y a la ausencia de vida inteligente que denuncia Sanguinetti. La figura del filósofo será mencionada por el personaje de Dot/Mateo, “Y después vamos a matar a Sandino Núñez” (Sanguinetti, 2015, p. 38), lo que explicaré más adelante, aunque ya anticipo que esto implica una intertextualidad que conecta el epígrafe del texto escrito con el texto de la obra escrita y representada.

Las obras que conforman la *Trilogía de la Revolución* tienen cuatro protagonistas cada una de ellas, lo que puede considerarse como un dato anecdótico, sin embargo, también muestra una intertextualidad en la manera de estructurar y contar cada una de las historias.

En el caso de *Argumento contra...* está protagonizada por los personajes veinteañeros de Manuel, Sofía, Mateo y Érica, además de las referencias a dos bebés que integran la obra como personajes secundarios.

Argumento contra... trata la historia de un grupo de cuatro veinteañeros que pretenden hacer la revolución, aunque sus ideales altruistas se presentan débilmente en sus discursos y acciones. De hecho, aparecen entremezclados entre las lecturas marxistas que poseen, la

importancia social que le han otorgado a los medios de comunicación masivos y la influencia de la cultura pop de la que están impregnados que, en definitiva, termina diluyendo cualquier valor trascendente de la empresa inicial. En el prólogo de la publicación de la *Trilogía de la Revolución*, Roger Mirza (2015) lo relata así:

En *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur*, cuatro jóvenes amigos en un apartamento se disponen, en un tono casual, en medio de chanzas y bromas y en presencia de dos bebés (ocultos en sus carritos) a realizar un atentado en la Facultad de Humanidades, para lanzar una proclama revolucionaria que mezcla consignas sobre la unión de los “creadores intelectuales del mundo”, la socialización de la propiedad, la ampliación del tiempo libre y la distribución de la comida, con propuestas de reorganización dadaísta del sexo y un grito final de “Viva Cristo Rey”. Además de esta acumulación distorsionante, el tono de farsa se carga de connotaciones políticas satirizadas (...) o se inclina hacia la burla grotesca cuando los actores se colocan las máscaras de Yakko, Wakko y Dot (protagonistas de la serie *Animaniacs*, de Warner Bros.), para grabar una proclama que fundamenta su atentado, con toda la violencia animada y las locuras de esos personajes de historieta. El tono de juego se acentúa en eficaz esgrima verbal y rapidez de réplicas, para incluir alusiones políticas, citas de Sandino Núñez, Hegel, Marx, Nietzsche y Lenin, declaraciones de Quijano y Mariátegui, la revista *Amauta* o el semanario *Marcha*, los comunicados 4 y 7 de los militares, los dibujos animados, la invocación al Che Guevara en una sesión de espiritismo o las canciones de Calle 13, en una mezcla niveladora y desjerarquizadora, con ritmo sostenido para abordar con ironía temas de gran actualidad (p. 6)

Las palabras de Mirza ya señalan tres cuestiones fundamentales que atraviesan esta tesis: las innumerables intertextualidades expresadas por múltiples referencias, el humor satírico e irónico y el planteamiento de una perspectiva política que interpela a nuestro mundo en su absurdo. Estos tres aspectos aparecen interconectados e interdependientes entre sí a lo largo de cada una de las obras analizadas; de hecho, son estas características las que fundamentan que el dramaturgo plantee esta etapa de su creación artística como un *palimpsesto ideológico* y de *yuxtaposición de sentidos*.

La acotación inicial describe al personaje de Manuel sentado frente al televisor, mientras hamaca a su bebé en un carrito y mira un documental impreciso sobre alguna revolución estudiantil en la década del setenta, al tiempo que en una mano sostiene un revólver y en otra un osito de peluche. Esta instauración de la historia aparece musicalizada con la canción “Pal norte” del grupo puertorriqueño Calle 13. De esta manera, la acotación inicial nos introduce en las tres particularidades que mencionamos: la intertextualidad, el humor y la política.

La intertextualidad se presenta a través de la canción “Pal norte”, track número 10 del disco *Residente o Visitante* (2007) de Calle 13, cuya aparición establece de por sí una serie de indicios para que sean interpretados por el lector/espectador. La agrupación musical puertorriqueña en aquellos años estaba asociada, en un principio, con el fenómeno musical del

reguetón que comenzaba a abarcar el paisaje sonoro de los medios de comunicación y a contar con una gran popularidad de la audiencia, por lo que sus canciones poseían el sesgo de pertenecer al universo pop de loailable, superficial e intrascendente. Con el paso del tiempo, esa mirada cínica sobre el grupo fue tornándose hacia otra postura más abierta con respecto a su obra artística, entendiéndose que si bien su música era en su gran mayoríaailable y pegadiza, en sus letras se presentaban posturas ideológicas que cuestionaban críticamente a la realidad histórica latinoamericana. Asimismo, ese cambio de percepción sobre sus canciones, también implicó llegar a comprender que su música no se restringía al *reguetón* específicamente, sino que por el contrario abarcaba un universo musical mucho más amplio en la que intervenían una vastedad de ritmos latinoamericanos. El sesgo sobre su música se fue diluyendo también a medida que el grupo contaba con la participación y colaboración de artistas respetados en la industria musical como pueden ser Silvio Rodríguez, Rubén Blades, Bajofondo, Vicentico, Café Tacuba, entre otros. Distintas canciones de Calle 13 aparecen a lo largo de esta obra.

Así como dije anteriormente que en el título del libro *Disney War* de Sandino Núñez se conjugan dos universos opuestos, igualmente sucede con las canciones de Calle 13 en su letrística, ya que en sus textos se exhiben las preocupaciones políticas y sociales de la comunidad latinoamericana mezcladas con las mundanales de la vida cotidiana. En el caso concreto de “Pal norte” que musicaliza la instauración del relato de *Argumento contra...*, la letra dice:

Unas piernas que respiran/ Veneno de serpiente/ Por el camino del viento/ Voy soplando agua ardiente// Un nómada sin rumbo/ La energía negativa yo la derrumbo/ Con mis pesuñas de cordero/ Me propuse a recorrer el mundo entero/ Sin brújulas, sin tiempo, sin agenda/ Inspirado por las leyendas/ Por historias empaquetadas en lata/ Por los cuentos que la luna relata/ Aprendí a caminar sin un mapa/ A irme de caminata/ Sin comodidades, sin lujos/ Protegido por los santos y los brujos/ Aprendí a escribir cabronerías en mi libreta/ Y con un mismo idioma sacudir todo el planeta/ Aprendí que mi pueblo todavía reza/ Porque las *fuckin* autoridades y la puta realeza/ Todavía se mueven por debajo de la mesa/ Aprendí a tragarme la depresión con cerveza/A mi patrono yo lo escupo desde las montañas/ Y con mi propia saliva enveneno su champaña//En tu sonrisa yo veo una guerrilla/ Una aventura, un movimiento/ Tu lenguaje, tu acento/ Yo quiero descubrir lo que ya estaba descubierto/ Ser un emigrante, ese es mi deporte/ Hoy me voy pa'l norte sin pasaporte/ Sin transporte, a pie, con las patas/ Pero no importa este hombre se hidrata/ Con lo que retrata mi pupila/ Cargo con un par de paisajes en mi mochila/ Cargo con vitamina de clorofila/ Cargo con un rosario que me vigila/ Yo sueño con cruzar el meridiano/Resbalando por las cuerdas del cuatro de Aureliano/ Y llegarle tempranito temprano a la orilla/Por el desierto, con los pies a la parrilla/ Vamos por debajo de la tierra como las ardillas/ Voy a cruzar la muralla/ Yo soy un intruso/ Con identidad de recluso/ Por eso me convierto en buzo/ Y buceo por debajo de la tierra/ Pa que no me vean los guardias y los perros no me huelan/ Abuela, no se preocupe/ Que en mi cuello cuelga la virgen de la Guadalupe. (Pérez, 2007, track 10).

En la letra de la canción se exponen los conflictos de los emigrantes latinoamericanos indocumentados que se trasladan al norte cargando espiritualmente con sus vivencias personales y sus sueños, además de la carga intrínseca de la historia de cada uno de sus pueblos. La forma en que se expresa la voz lírica del texto muestra esa conjugación entre lo político (“En tu sonrisa yo veo una guerrilla”), la mirada sarcástica (“Aprendí a escribir cabronerías en mi libreta”), la historia personal (“Abuela, no se preocupe/ Que en mi cuello cuelga la virgen de la Guadalupe”), los sueños (“Yo sueño con cruzar el meridiano”) y la perspectiva del emigrante indocumentado (“Yo soy un intruso/ Con identidad de recluso”). Es así que la letra de “Pal norte” y en general la letrística de Calle 13 se empalma con la forma de expresarse de Sanguinetti, es decir, esa yuxtaposición de lo sublime y lo espurio. Por lo tanto, la intertextualidad con la canción de la banda puertorriqueña sirve como una señal y un aviso de atención para el público que se acopla en el montaje visual: la escena de Manuel sosteniendo un revólver y un osito de peluche, mientras mira un documental revolucionario y hamaca a su bebé. Observo que en esa yuxtaposición de imágenes visuales y sonoras se produce el efecto humorístico con una fuerte impronta irónica que marca el tono que se mantendrá a lo largo de toda la obra. De esta manera, el humor emerge de la confrontación de imágenes que se oponen semánticamente y que al yuxtaponerlas producen en un principio, una sensación de absurdo, pero que, sin embargo, no se agotan en esa absurdidad de la situación, sino que generan posteriormente un eco crítico y reflexivo en el lector/espectador. Dentro de esa confrontación de imágenes, tenemos: el revólver y el osito de peluche; el documental revolucionario setentista y la canción de Calle 13; y finalmente, la violencia latente y el bebé pacíficamente hamacado. Estas tres duplas de imágenes oximorónicas estimulan, a partir del desconcierto del público, la sensación de extrañeza y simultáneamente la risa ante lo inesperado.

Tanto en las obras que integran la *Trilogía de la Revolución* como en *El gato de Schrödinger*, se puede agrupar los distintos tipos de intertextualidades de acuerdo a criterios temáticos, los cuales establecen distintas formas de vincularse con el público ya que puede suceder que no sean captadas todas las intertextualidades porque estas demandan un conocimiento previo que dependerá de cada lector/espectador. En este sentido, se pueden hacer observaciones generacionales y territoriales y culturales, es decir, la posición que ocupa el lector/espectador será fundamental para que decodifique determinadas referencias culturales, sociales y políticas, de manera tal de comprender la ironía o el humor que se desprende en ciertos diálogos y situaciones.

El juego *palimpsestico* que se desprende de la *Trilogía de la Revolución* de Sanguinetti, puede desgranarse en grandes esferas temáticas y asimismo subdividirlas en universos más concretos. Dentro de la esfera cultural y/o artística, podemos encontrar intertextualidades de los universos del cine, la música, la literatura, el cómic y/o dibujos animados y la cultura pop en general. De esta manera, expondré cada uno de los universos con la finalidad de subrayar cómo la captación de la intertextualidad opera como inductor del humor y permite el mecanismo de la reflexión ideológica.

La historia comienza con Manuel y Sofía, mientras toman el desayuno, y él se muestra preocupado por la noticia de que se acaba el mundo (Sanguinetti, 2015, p. 15). Este presagio fatalista es una intertextualidad con aquella época en la que se anunciaba que en el año 2012 llegaría el fin del mundo de acuerdo a una supuesta predicción de la civilización Maya en la que se entendía que el 21 de diciembre de ese año cuando se produjera el solsticio, iba a ocurrir una catástrofe mundial. En los años previos al 2012, el rumor colectivo se propagó con mayor facilidad gracias al crecimiento exponencial de las redes sociales. Al momento del estreno de la obra, 11 de enero de 2013, habiendo pasado la fatídica fecha anunciada, la ironía ante el fracaso de la predicción resultaba sumamente actual en la memoria de los espectadores. Vale decir, que más allá del fiasco pseudo-científico que supuso el anuncio del cataclismo, existió una repercusión cultural en producciones filmicas y musicales que hacían referencias al acontecimiento siniestro. De hecho, un poco más adelante, durante esa conversación en el desayuno, Manuel alude a un film de manera elíptica “Estaba pensando en la película. La del fin del mundo. La que era muy mala” (p. 17), en donde es de suponer que seguramente se refiera al film *2012* (2009, Roland Emmerich), especialmente porque antes mencionó “¿Y perderme a los tibetanos dándole de bomba al gong? Se viene el fin del mundo. Corran, putos” (p. 17), situación que se asemeja a una escena de la película en la que unos monjes en unas montañas anuncian el caos que se avecina golpeando un gong, aunque en las palabras de Manuel se satiriza al agregarle “Corran, putos”, frase coloquial y vulgar, impregnada fundamentalmente del comportamiento violento de la vivencias entre las hinchadas de fútbol.

La exposición de múltiples referencias cinematográficas es una constante en estas obras de Sanguinetti, en donde existe una predilección por remitirse a películas de consumo popular y taquilleras, aunque también aparezcan otras que suelen llamarse de culto. Una curiosidad sucede cuando Manuel anuncia “Hoy salgo a la calle de tapabocas” (Sanguinetti, 2015, p. 16) si consideramos que esta obra se estrena en 2013. Si nos ubicamos en la perspectiva post-2020 en

donde el mundo se acostumbró a ver a personas con tapabocas caminar por las calles, no resulta para nada extraño, pero, sin embargo, si nos posicionamos en aquel momento del estreno, para un público local, el hecho de ver personas con barbijos en las calles era algo insólito que se veía en informes noticiosos de países asiáticos o en películas de cine catástrofe, post-apocalíptico y/o epidemiológicas. Por lo que es probable que este comentario del personaje sea una referencia extraída de este tipo de cine. A modo de ejemplo, cercano temporalmente a *Argumento contra...* está la película *Contagio* (2011, Steven Soderbergh) que muestra el colapso de la humanidad tras una pandemia y el uso masivo de barbijos como instrumento de protección sanitaria.

Otras intertextualidades cinematográficas se observan en menciones a *E.T.* (1982, Steven Spielberg), *Taxi Driver* (1976, Martin Scorsese), *I am Sam* (2001, Jessie Nelson), *Beetlejuice* (1988, Tim Burton), *V for Vendetta* (2006, McTeigue) y *Un perro Andaluz* (1929, Buñuel). Como insisto a lo largo de la tesis, en cada intertextualidad presente existe una lectura irónica de la interpretación que se puede hacer. Cuando Manuel pregunta a Sofía si “¿Habrán marcianos putos?” se contesta a sí mismo “Bueno, E.T. era medio gay” (Sanguinetti, 2015, p. 16). El humor negro cumple aquí un doble rol: el sesgo discriminatorio y costumbrista hacia la homosexualidad y simultáneamente la desacralización de un personaje infantil y popular como lo es E.T.

En la preparación del atentado cuando están evaluando ponerse máscaras, descartan la idea de usar la del personaje de *V for Vendetta*: “La de Vendetta no, ya está usada” (p. 33) porque durante años han surgido operaciones de atentados cibernéticos reivindicatorios comandados por el grupo Anonymous, cuyo lema es “Somos legión” y utilizan las máscaras del filme para mantener el anonimato.

En el caso de *Taxi Driver* es una referencia cinematográfica que se reitera en *El gato de Schrödinger*. El autor hace mención de la frase emblemática del protagonista Travis Bickle cuando se mira al espejo: “Are you talking to me?” (Sanguinetti, 2015, p. 33). El personaje de Bickle, interpretado por Robert De Niro, es un soldado que luego de regresar de la Guerra de Vietnam se vuelve en un individuo anti-sistema y en medio de ese proceso de transformación se hace un corte de pelo al estilo mohicano, vinculado a la estética punk. Por este motivo, el personaje de Mateo dice “Mierda, me tendría que haber cortado el pelo como De Niro en *Taxi Driver*” (p. 33), creyendo que en la modificación de su apariencia radica la impronta de la revolución que desea llevar adelante. Una vez más se evidencia que la supuesta buena intención de llevar a cabo la revolución para cambiar al sistema queda trivializada en cuestiones de mera estética como es preocuparse en el peinado que debería usar en el atentado, lo cual señala en

cierta medida una crítica mordaz a la propia generación del dramaturgo. En la obra incluso se refiere a John Hinckley Jr. quien intentó asesinar al presidente Ronald Reagan el 30 de marzo de 1981, teniendo como inspiración a la película según confesó cuando lo atraparon. Dice Mateo “¿Cómo se llamaba el que vio *Taxi Driver* y quiso matar a Reagan? (p. 34) y luego agrega “El demente que se pajeaba con Jodie Foster” (p. 34) ya que según explicó Hinckley su motivación era tener la atención de su adorada actriz Jodie Foster, protagonista en la película quien encarna una prostituta adolescente, a la cual Travis intenta rescatar de la vida en las calles. Hinckley quiso imitar al personaje interpretado por De Niro que mata a un senador y así rendirle tributo a Foster.

Cuando Mateo, alude a la dificultad de interpretar un personaje con síndrome de down, acota “Pero ni siquiera a Sean Penn le sale tan bien” (p. 69), lo cual puede entenderse como una alusión velada al filme *I am Sam*, protagonizado por el actor, en el que interpreta a un adulto con discapacidad mental.

La mención a la película de Tim Burton cuando Manuel le dice a Sofía “¿Te acordás de Beetlejuice?” y agrega luego “El que si lo llamabas tres veces aparecía” (p. 76), es utilizada irónicamente para criticar ciertos discursos latinoamericanistas facilistas y superficiales: “Alguna vez pensé que si decías tres veces seguidas ‘América Latina’ aparecía Bolívar” (p. 76).

La alusión a *Un Perro Andaluz* aparece cuando Érica ironiza sobre estar llorando: “No, es que ayer vi *Un perro andaluz* y quise probar lo del ojo. Y creo que me lastimé. Obvio que estoy llorando, imbécil” (p. 31), en relación a la famosa escena del filme en que se visualiza un primer plano del ojo cortado por una hoja de afeitar. También se nombran actores como Béla Lugosi (p. 52) o Lon Chaney (p.53), íconos del cine de terror, en diálogos en donde el fluir del intercambio de ideas produce cierta absurdidad.

Del universo musical, se hacen referencias a “La Internacional” (Eugène Pottier y Pierre Degeyter); la “Cumbia de los aburridos”, “Calma pueblo”, “A limpiar el sucio”, “La bala” y “Vamo’ a portarnos mal”, todas ellas pertenecientes a Calle 13; “Si nos organizamos, cogemos todos” (The Party Band) y el Himno Nacional de la República Oriental del Uruguay.

Al himno oficial del movimiento obrero, “La Internacional”, se lo menciona en dos ocasiones en la obra: “Y al fondo, Marx, silbando la Internacional que sonaba un poco a cumbia” (p.21) y “¿Querés que cante La Internacional?” (Sanguinetti, 2015, p. 74) para luego afirmar que si se pasa al revés la cinta de la canción se puede escuchar un mensaje oculto del “Che” Guevara, parodiando de esta forma el rumor colectivo que se estableció en una época de que las canciones

de Xuxa escondían mensajes satánicos. “La Internacional” funciona como un símbolo del socialismo y el comunismo, por lo que esta intertextualidad posee una doble ubicación, por un lado, el universo musical de la esfera cultural y/o artística, y por otro lado, inscribirse dentro de la esfera ideológica-política, afín al dramaturgo en este caso.

Como dije anteriormente, las canciones de Calle 13 poseen la característica de yuxtaponer elementos serios con otros humorísticos, de manera semejante a las obras de la *Trilogía de la Revolución* de Sanguinetti. Es decir, se establece un diálogo entre los aspectos más espurios de la vida con los más conflictivos y profundos.

Las canciones de Calle 13 suenan dentro de la historia, a medida que los personajes ambientan sus propias acciones. La “Cumbia de los aburridos” es puesta por Mateo cuando están por revisar el plan que van a ejecutar en la Facultad de Humanidades (p. 23). Dicha canción posee una letra de índole sexual y humorístico que podría afirmarse es de tono pasatista y bailable. En cambio, cuando Manuel con la máscara de Wakko musicaliza con “Calma pueblo”, esta contiene una letra de tono crítico al sistema del mercado musical de raigambre capitalista. Más adelante, cuando Manuel pone “A limpiar el sucio” (p. 53), nuevamente nos encontramos con el tono humorístico de lenguaje soez y llano. La siguiente canción es “La bala” ante el pedido de Érica de ambientar la escena que se está produciendo. De las canciones de Calle 13 que aparecen en la obra, tal vez sea “La bala” la más seria y crítica de todas porque reflexiona la voz lírica sobre un mundo violento e irracional en el que existe un crecimiento exponencial de armamento que ha alcanzado a toda la población; es decir, ya no se trata solamente de militares, sino que también el pueblo en general posee armas, por lo que existe un peligro inminente. La última canción de Calle 13 que va a sonar en la obra es al cierre de la misma, cuando Manuel ponga “Vamo’ a portarnos mal” hasta el apagón final. La letra de “Vamo’ a portarnos mal” se vincula con algunos de los hechos de la obra, como por ejemplo, la alusión a la profecía del fin del mundo en 2012, a la anarquía y a exponer elementos disímiles entre sí. La ironía se desprende cuando la canción comienza diciendo “Suban el telón” y, sin embargo, en el escenario se está produciendo lo contrario, el cierre del telón. En cierta manera el telón que se abre es el de la pretendida revolución, la canción logra sintetizar el sentimiento colectivo de los cuatro jóvenes que quieren realizar un acto hazañoso para darle sentido a sus vidas.

La canción “Si nos organizamos, cogemos todos” cuya letra pertenece a la banda uruguaya The Party Band, tiene su base musical en “Sobreviviendo” de Víctor Heredia, por ende, nuevamente una yuxtaposición de sentidos porque al mismo tiempo que la letra es

burdamente explícita y se amalgama a la propuesta paródica de la banda The Party Band, la melodía remite inmediatamente a una de las canciones más exitosas del cantautor argentino, quien es un artista emblemático de las canciones de protesta. Una vez más, Sanguinetti expone referencias intertextuales que coinciden con esos márgenes entre lo sublime y lo profano que el exhibe en sus obras. Cuando Mateo dice “Si nos organizamos, cogemos todos” en el contexto de la charla con Manuel, da a entender una interpretación política de la frase como si fuera una sentencia de vida.

Finalmente, cuando Sofía canta el Himno Nacional, luego de haber inhalado helio, es una forma de desacralizar un símbolo patrio, lo cual resulta interesante ya que recién habían hecho mención a los comunicados 4 y 7 de febrero de 1973, realizados por las Fuerzas Armadas, previos al golpe de Estado del 27 de junio. En este sentido, se observa cómo el uso de los símbolos patrios, más allá de su respeto institucional y su significación de trascendencia nacional, también puede estar vinculados con el terrorismo de Estado, convirtiéndose es una paradoja en sí.

Por otra parte, se nombran músicos connotando una dimensión simbólica de lo que ellos representan, como es el caso en el parlamento de Sofía:

Quería tener un hijo. Y después otro. Cuatro. Cinco. Una caterva de pendejos. Irme a vivir al campo. Criar conejos. Encajarme rastas de colores y vivir en comunidad entre malabaristas y peludos de nariz de payaso. Tocar la guitarra. Aprenderme todo el repertorio de Sui Generis para fogón. Militar por la diversidad sexual con lesbianas de camisa a cuadros. Decir cincuenta veces por día la palabra *feliz* y la palabra *hermano* sin que nadie me pegue un codazo en el ojo por parecerle cursi. Escuchar todo el día a Silvio Rodríguez y sentirme mejor persona. (Sanguinetti, 2015, p. 44)

En este parlamento se connota que tanto Silvio Rodríguez como Sui Generis son escuchados por determinado público asociado a un estilo de vida específico vinculado al *hippismo* y la vida pacífica en el que mezclan un tono *naif* de sus acciones con la escucha de artistas cuyas letras son densas y profundas ideológicamente. La referencia a Víctor Jara, referente musical dado su compromiso político y su militancia en el Partido Comunista de Chile es una muestra de la yuxtaposición de sentidos, por un lado, es mencionado su estatus como mártir (“Y en el estadio mataron a Víctor Jara, y que ellos no se olvidan”, p. 61), y por otro lado, se lo utiliza con un efecto humorístico (“Pero a Jara lo mató Pinochet, no Perú”, p. 61), en el que se trasluce que estos personajes no saben diferenciar entre algunos países latinoamericanos, como son en este caso Chile y Perú.

Dentro del universo literario se encuentran pocas referencias. A Mefistófeles que es el nombre del osito que le puso Manuel (Sanguinetti, 2015, p. 22), en referencia al personaje de *Fausto* de Goethe. A la novela *Ulises*, cuando de manera sarcástica Manuel dice “Cuando Lis nació, la primera noche, le leí el *Ulises* de Joyce. Si empieza ahora capaz que algún día lo entiende” (p. 26) de manera tal de burlarse de una de las novelas emblemáticas de la narrativa universal del siglo XX. También se desacraliza a Edgar Allan Poe diciendo “Es el problema de leer a Poe de pendejo. Te volvés hijo de puta” (p. 25).

En el caso del universo del cómic y los dibujos animados, se hacen menciones a Wolverine (p. 19), los tres Chanchitos, Batichica y Superman (p. 33), Wakko, Yakko y Dot (p. 33), Rainbow Brite, Los ositos cariñositos (p. 45), Mickey Mouse (p. 46), e incluso a la kriptonita que es una forma elíptica de aludir nuevamente a Superman (p. 55). En cierta manera, las referencias a los personajes de los cómics y de los dibujos animados funcionan como indicios temporales del dramaturgo, ya que si bien algunos de ellos atraviesan generaciones como los casos de Superman, Mickey Mouse o los Tres Chanchitos, hay otros que son netamente de un corte sincrónico como Rainbow Brite (la década de los 80) o Wakko, Yakko y Dot (la década de los 90). En este sentido, se produce una especie de guiño de parte del dramaturgo a su generación o coetáneos, ya que factiblemente serían aquellos que más podrían recoger las referencias realizadas y comprender en complicidad esas alusiones. Por ejemplo, el personaje de Wolverine se caracteriza por pertenecer al grupo de mutantes X-Men y tener como superpoder la regeneración de su cuerpo y a su vez que le salen garras de sus manos, por lo que cuando Mateo dice “Escuché que hay desechos tóxicos en la vuelta. Por ahí en unos años le crece un ojo en el culo. O le sale una mano en la garganta. Le pasó a una amiga una vez. Se fue a vivir con Wolverine” (p. 19), el espectador que conozca las características de este superhéroe comprenderá el chiste. Así como también, la referencia puede combinar la intertextualidad con el cómic y la filosofía, como es el caso de Mateo cuando dice “Prefiero a los tres chanchitos. O Batichica. O el Superman de la tapa de *Apocalípticos e integrados*” (p. 33), refiriéndose a la tapa del famoso libro de Umberto Eco (1964) en el que se visualiza a Superman volando con el puño en alto.

En cuanto a la cultura pop, Leonardo Murolo e Ignacio Del Pizzo (2021) dicen “la propia definición de una cultura pop prevé su transformación, ciertas formas de retroalimentación con el universo mediático de su época y es creada, a la vez, mediante las dinámicas de las audiencias, públicos, usuarios, fanáticos” y más adelante agregan “El constante recurso a la nostalgia, los usos de las tecnologías, la hibridación genérica, la idolatría a sujetos y formatos, los medios de

comunicación en diálogo” (p. 11). Es así que la cultura pop encierra en sí una multiplicidad de referencias a distintos ámbitos como se observa en las menciones al personaje de la cadena de hamburguesas Ronald Mac Donald’s (Sanguinetti, 2015, p. 21), al juguete infantil Echo Mike (p. 29), a la red social Facebook, al fuego artificial para niños Chaski Boom (p. 42), a la publicidad de pañales (p. 44), a la marca de la hoja de afeitar Gillette (p. 44), a la mascota de la selección uruguaya el Pato Celeste (p. 62) y a la conductora de programas infantiles Xuxa (p. 74). Por lo tanto, las intertextualidades a la cultura pop son variadas en cuanto a los ejes temporales y espaciales a las que remiten. Un espectador extranjero puede comprender con facilidad las alusiones a Ronald Mac Donald’s o Xuxa por tener ellos, personaje y persona respectivamente, un alcance de fama mundial, pero difícilmente comprenda los guiños humorísticos al Pato Celeste y al juguete infantil Echo Mike. En este sentido, en un artículo que publiqué, titulado “Cartografía Teatral desde Montevideo: algunas conceptualizaciones sobre el humor local y su comprensión en *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el cono sur* de Santiago Sanguinetti” (Álvez, 2019, pp. 22-27), explico las complejidades que implica el juego de intercalar referencias locales y globales para producir el efecto humorístico en el público. En dicho artículo explico cómo las intertextualidades locales se vuelven más difíciles de interpretar, ya que incluso algunas de ellas tienen límites generacionales y no solamente territoriales. Entre algunos de los casos que describo están los del Pato Celeste (personaje ficticio interpretado por Gustavo Torená), Héctor Amonio Pérez (persona real, integrante del MLN-Tupamaros y considerado traidor del movimiento guerrillero durante décadas) y el juguete infantil Echo Mike. A modo de ejemplo, cito lo que escribí sobre este último:

El micrófono Echo Mike fue uno de los productos que se promocionaba en el programa infantil Cacho Bochinche. Éste fue uno de los programas más vistos por los niños y niñas uruguayas a lo largo de casi cuatro décadas. Se emitió por primera vez en canal 12 (Teledoce) el 11 de marzo de 1973 y concluyó en diciembre de 2010. Se convirtió a lo largo del tiempo en uno de los programas con mayor duración al aire en la pantalla televisiva uruguaya, con 38 años de transmisión que abarcan distintos períodos históricos del país, desde la dictadura cívico militar (1973-1984) hasta inclusive la restauración democrática y la primera década del nuevo milenio. Fue un programa muy exitoso que marcó a una gran cantidad de público infantil, sobre todo durante la década de los 70, 80 y 90, que mantienen en su imaginario el recuerdo del programa.

En dicha transmisión, en la década de los 90, entre otros productos se promocionaba el micrófono Echo Mike que tenía la cualidad de que no necesitaba pilas ni ser enchufado para proyectar la voz. El mismo es un juguete por lo que se logra un eco tenue de la voz, jamás se alcanza la nitidez ni proyección de un micrófono profesional, aunque la publicidad lo dijera, por lo que su compra implicaba una decepción para el público infantil. Ahí radica el humor absurdo contenido en la frase, de la cual los espectadores uruguayos de determinada franja etaria son capaces de decodificar. (Álvez, 2019, pp. 24-25)

Por este motivo, marcas de productos, bienes o servicios que pertenecen a empresas internacionales son más fáciles de comprender cuando son nombrados y, por ende, es más plausible de ser interpretados en su sentido humorístico como sucede con Gillette, Mc Donald's, Chaski Boom o Facebook. En cambio, como dije, en los casos locales el enclave territorial resulta una limitante para la comprensión del humor o, por lo menos, se puede pensar en las dificultades que conlleva.

Dentro de la esfera ideológica, las intertextualidades que aparecen son históricas, teóricas, políticas. Por un lado, se nombran personajes históricos del pasado y del presente. Es así que encontramos los que están vinculados a la filosofía, la teoría y el mundo del pensamiento como Simone de Beauvoir (Sanguinetti, 2015, p. 18), Mijaíl Bakunin (p. 33), José Carlos Mariátegui y Carlos Quijano (p. 37), Sandino Núñez (p. 38), Aristóteles (p. 45), Zenón de Citio (p. 52); los que están vinculados a la política nacional e internacional como Jean-Marie Le Pen (p. 35), Pacheco Areco (p. 50), Amodio Pérez (p. 62), Muamar el Gadafi y Hosni Mubarak (p. 63), Ban-ki-Moon (p. 64), Stalin (p. 72), Bin Laden (p. 76); y finalmente los que están vinculados a la historia latinoamericana como son Ernesto "Che" Guevara (p. 65), Fidel Castro (p. 66), Simón Bolívar (p. 76), Hugo Chávez y José Gervasio Artigas (p. 77).

Aunque vale decir que este encasillamiento es sumamente arbitrario ya que perfectamente se podría decir que Quijano y Mariátegui fueron políticos, que Artigas poseía una filosofía en su visión de futuro o que Pachecho fue un personaje histórico para el Uruguay. Es decir, todas estas personas están imbricadas en lo que se refiere a los ámbitos de la historia, la filosofía y la política. Muchas veces las intertextualidades filosóficas no son expuestas como tales sino que quedan veladas para ser descubiertas de acuerdo al conocimiento que tenga el público sobre ellas. Es decir, no hay una explicación de su uso en el diálogo de los personajes. Cuando Sofía en una charla absurda con Manuel dice ser Simone de Beauvoir, no hay una mínima pista para el espectador de quien es ella ya sea como filósofa o activista feminista, tan solo Manuel contesta: "Simone de Beauvoir está muerta, no vale" (p. 18), por lo que la referencia queda encriptada al saber del espectador. Lo mismo sucede cuando Manuel afirma que los personajes de Wakko, Yakko y Dot "eran más anarcos que Bakunin" en donde la comparación entre los dibujos animados y el filósofo ruso, da por hecho que el público conoce que el segundo en cuestión es conocido por sus ideas anarquistas. Bakunin es una de las referencias constantes en las obras de Sanguinetti, de hecho su obra posterior a *El gato de*

Schrödinger se llama *Bakunin Sauna, una obra anarquista*, estrenada en 2018 y publicada por primera vez en 2021.

Los casos del peruano Mariátegui y del uruguayo Quijano son referencias regionales que dialogan y subrayan la visión ideológica del dramaturgo, a pesar de la ironía con que los menciona Wakko: “Le metemos unas frases de Mariátegui y de Carlos Quijano que chorrean latinoamericanismo y listo”(p. 37), con lo que desacraliza a dos periodistas, políticos y pensadores de la izquierda latinoamericana del siglo XX, pero al mismo tiempo subrepticamente se esconde una crítica a nuevas generaciones de jóvenes con intenciones revolucionarias, aunque burdos en sus pensares y acciones. Como había dicho al comienzo de este capítulo, la mención a Sandino Núñez es una intertextualidad con el propio epígrafe de la obra perteneciente al libro de filosofía *Disney War*. Si bien Núñez es profesor, escritor y filósofo, su notoriedad pública llegó a través de su conducción en el programa televisivo *Prohibido Pensar* que se transmitió en televisión pública. Más allá de que no se puede afirmar que fuese un programa de alta audiencia, tuvo repercusión durante los dos años que existió dado el carácter sarcástico con el que presentaba los temas aunque con profundidad en sus contenidos, incluso un libro posterior recoge textos sobre cada uno de los programas. Por lo que la figura de Sandino Núñez al momento de la representación de esta obra estaba seguramente fresca en la memoria de una parte del público uruguayo. Es así que Dot quiere matar a Núñez porque no le simpatiza por considerarlo inteligente y Yakko le contesta: “Yo no quiero matar a Sandino Núñez. Conozco a la hija” y Dot responde: “Bueno. Como quieran. Pero seguro que después va a escribir sobre nosotros y nos va a hacer mierda” (Sanguinetti, 2015, p. 38).

También sucede que algunas intertextualidades, además de buscar el efecto humorístico, conllevan un dato académico, intelectual, bibliográfico que suma a lo irrisorio de la situación como por ejemplo cuando Sofía cita “Uno puede ser bueno de una sola manera y malo de muchas” y ante la respuesta de Manuel que adjudica la frase a Aristóteles, ella hace una demostración petulante de su conocimiento contestándole “Anónimo. Citado por Aristóteles. ‘Ética a Nicómaco’. Libro dos, capítulo seis” (Sanguinetti, 2015, p. 45), lo cual es, por cierto, una cita correcta.

También se indican colectivos políticos-ideológicos y países que atraviesan conflictos históricos: ETA (p. 26; p. 57), Al Qaeda, la FARC (p. 57), Libia, El Cairo y Siria (p. 63)

Por otro lado, se nombran conceptos, objetos y sucesos: a la anarquía como pensamiento ideológico (p. 26), las revistas latinoamericanas *Amauta* de Perú y *Marcha* de Uruguay,

representantes periodísticos de la izquierda latinoamericana (p. 37), la Perestroika como acontecimiento reformador de la Unión Soviética (p. 40), los comunicados N° 4 y 7 de las Fuerzas Armadas de febrero de 1973 que dieron el puntapié inicial para la pérdida de garantías de las libertades y que adelantaron el golpe de Estado de junio de ese año (p. 47), la Revolución Cubana (p. 49) la ley de impunidad (p. 73), el *Granma*, periódico orgánico del Partido Comunista en Cuba (p. 76), el concepto sesentista de *el hombre nuevo* (p. 79) y la filosofía estoica (p. 79).

La longitud de esta lista de referencias que pertenecen a la esfera ideológica da a entender la complejidad que significa para el espectador de la obra ir revisando en su mente las intertextualidades, contextualizarlas en su significación inmediata, luego descontextualizarlas y recontextualizarlas en el diálogo de los personajes de la obra de Sanguinetti. Por este motivo, entiendo que el palimpsesto ideológico que propone el dramaturgo conlleva una complejidad de interpretación mayor cuando se participa del espectáculo que cuando se lee la obra.

En cuanto al universo de hechos históricos, nos encontramos con: el sentido paródico que se trasluce en el diálogo de Manuel y Mateo cuando nombran a los atentados siniestros como fueron el tiroteo en la Escuela Preparatoria de Columbine en 1999 en el que murieron quince personas, el asesinato masivo de treinta y tres personas en el Instituto Politécnico de Virginia Tech y los asesinatos en Toulouse por un fanático religioso en 2012 (Sanguinetti, 2015, p. 26); los supuestos crímenes de dos enfermeros uruguayos a sus pacientes llamados como “los ángeles de la muerte” que mataban con inyecciones de morfina y aire (p. 26), el video de unos presuntos militares uruguayos en 2011 en el que amenazaban a jueces y fiscales y anunciaban la liberación de otros militares presos por crímenes de lesa humanidad durante la dictadura (p. 26), la bandera de Artigas y la de los Treinta y Tres Orientales (p. 26), la discusión sobre si liberar o no a los militares presos por delitos de lesa humanidad (p. 42), la bomba de Hiroshima (p. 47), la Revolución Cubana (p. 49), partidos de futbol entre Colo-Colo y Alianza Lima (p. 60), el “Che” Guevara como hincha de Rosario Central (p. 74).

En el caso de los ejemplos de intertextualidades del universo de hechos históricos queda patente que, por un lado, están aquellos que pueden ser interpretados fácilmente por ciudadanos del mundo, como son los atentados nombrados, la Revolución Cubana o la bomba de Hiroshima; y por otro lado, están los casos que apelan a un espectador regional como la referencia a partidos de futbol, e incluso local, como son el presunto video de los supuestos militares o los enfermeros asesinos.

A modo de cierre de este apartado que aborda la obra *Argumento contra...* expongo un extenso parlamento de Mateo que demuestra cómo operan los procedimientos de *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos* de Santiago Sanguinetti (2015):

Bueno, de repente el pendejo empieza a correr hacia mí hablando en ruso, gritando “te quiero, puta”. Y veo que tiene barba, bigotes y mucho, mucho pelo en las axilas, y una ametralladora UZI en cada mano. Y me está cagando a tiros. Pero yo no me muero. Y le entro a disparar con un fusil FMK-3 como si fuera el mismísimo Rambo matando libaneses. Y ahí me doy cuenta de que estoy en el desierto. Y que Palestina es un estado independiente. No me preguntes por qué, pero sabía que Palestina era un estado independiente. Y Palestina estaba lleno de irakíes, o de iraníes con k, que es más o menos lo mismo. Y el pendejo que acabo de parir se empieza a desangrar de tanta bala que le vamos metiendo yo, los libaneses, Mariano Rajoy y Ángela Merkel. Todos con fusiles, al grito de “chupen giles”. Y lanzagranadas. Dándole de bomba al pobre pendejo. Y ahí Ronald McDonald’s, con la cara de Margaret Thatcher, intenta teparle los agujeros de las balas con hamburguesas triple bacon. Y cuando miro al cielo veo caer bombas de racimo, que explotan echando fuego, semen, mamushkas y Fanta Frutilla made in Brasil, que quema como el ácido. Y mientras todos nos derretimos como cera caliente entre el aceite hirviendo y el napalm, el pobre pendejo se deshace en llanto, exigiendo por altavoz a las masas obreras, como una especie de Mayakovski del nuevo mundo, que no entreguen el culo hasta conseguir la reforma agraria, la supresión del secreto bancario y la abolición del derecho de herencia, entre otras cosas. Y al fondo, Marx, silbando la Internacional que sonaba un poco a cumbia, con la banda presidencial celeste y blanca, escapando por la punta. Y sentí un grito. Y ahí me desperté. Y después me volví a dormir. (p. 21)

En la cita se puede observar la variedad de las múltiples intertextualidades que comprenden las esferas cultural e ideológica con sus respectivos universos. El parlamento de Mateo es un claro ejemplo del palimpsesto ideológico en el que convergen, por un lado, el filósofo Karl Marx junto a personas de la política mundial como Mariano Rajoy, Angela Merkel y Margaret Thatcher, así como también el poeta y dramaturgo Vladimir Mayakovski, reconocido por su carácter político y promotor de la Revolución Rusa; y por otro lado, personajes de la ficción cinematográfica como Rambo, interpretado y popularizado por Sylvester Stallone en la década de los ochenta, o también de la ficción publicitaria del mercado empresarial como lo es Ronald McDonlad’s. Asimismo queda exhibida la yuxtaposición de sentidos al mencionar cuestiones trascendentes como la violencia de la guerra en países como Palestina o Irak y a su vez ponerlo al mismo nivel de cuestiones banales como las hamburguesas Triple Bacon, la Fanta Frutilla o la frase barrial y lunfardesca “chupen giles”. Es así que *Argumento contra...* funciona como un mojón instaurador de un nuevo modelo de teatro político dentro de la dramaturgia de Santiago Sanguinetti, separándose de sus anteriores producciones teatrales, y utilizando el mecanismo del humor en sus distintas modalidades como la ironía, el sarcasmo, el cinismo, lo grotesco, el absurdo y la parodia, para dar una perspectiva crítica sobre los mecanismos de poder

hegemónicos perpetuados en el devenir de la historia y sobre la cotidianidad del ser humano en el siglo XXI que pareciera no lograr rebelarse ante los peligros emergentes.

5.2. Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la Revolución en el Caribe

El título, en tanto paratexto de la obra, conjuga dos alusiones que refieren a dos tipos de universos intertextuales. Por un lado, el universo filosófico al nombrarse a “la teoría del eterno retorno” cuya concepción proviene desde los estoicos, aunque su figura principal como propagador de este pensamiento es el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, y por otro lado, el universo histórico al estar mencionando un acontecimiento sucedido en una región específica del mundo, la revolución en el Caribe. Por lo tanto, el paratexto al iniciarse con la preposición “sobre” da a entender que la obra opera como una especie de ensayo “acerca de” una teoría filosófica aplicada a un hecho histórico. En este sentido, pareciera producirse un ejercicio de naturaleza científica humanista en la que el dramaturgo ensaya la aplicación de una teoría filosófica con el objetivo de comprender determinados sucesos en una región del planeta que ha sufrido los avatares constantes del hostigamiento de los imperios del momento.

Si en *Argumento contra...* expliqué que existe en la conformación de su título una clara intencionalidad humorística, en el título de esta obra no es tan evidente el efecto humorístico porque queda solapado en una yuxtaposición de términos que no parecieran incongruentes e irrisorios y que de hecho podrían formar parte de un ensayo académico sobre el tema. En todo caso, se podría pensar que la seriedad que demanda la significación del título esconde el humor por detrás solamente si pensamos que se trata de una obra teatral de este dramaturgo y no de un ensayo de índole filosófico y/o histórico.

Las primeras intertextualidades, para aquellos que son lectores de la obra, se encuentran en los paratextos de los dos epígrafes. El primero cita al *Diario de viaje* de Cristóbal Colón: “Mas que, pues eran armados, serían gente de razón”, frase extraída del diario del primer viaje del conquistador que según se registra data de la fecha del viernes 23 de noviembre de 1492. El relato del primer viaje de Colón fue extraviado, lo que se conserva es una transcripción de la cual se presume que fue realizada por Bartolomé de las Casas. La redacción completa de esa jornada relata lo siguiente:

Navegó¹¹ el Almirante todo el día hacia la tierra al Sur, siempre con poco viento y la corriente nunca le dexó llegar a ella, antes estaba oy tan lexos d'ella al poner del sol como en la mañana. El viento era Lesnordeste y razonable para ir al Sur, sino que era poco. Y sobre este cabo encavalga otra tierra o cabo que va también al Leste, a quien aquellos indios que llevaba llamaban Bohío, la cual dezían que era muy grande y que avía en ella gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamaban caníbales, a quien mostravan tener gran miedo; y desque vieron que lleva este camino, diz que no podían hablar porque los comían y que son gente muy armada. El Almirante dize que bien cree que avía algo d'ello, *mas que, pues eran armados, sería gente de razón*¹², y creía que avrían captivado algunos y que, porque no bolvían a sus tierras, dirían que los comían. Lo mismo creían de los cristianos y del almirante al principio que algunos los vieron. (Colón, 2016, p. 24)

A partir de darle contexto a la cita que extrae Sanguinetti se puede percibir la visión del conquistador sobre esa población del lugar a la que están “descubriendo” y de la que están destacando dos aspectos, que estaban armados y que parecerían tener razonamiento.

El segundo epígrafe es una cita de uno de los libros emblemáticos del feminismo, *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. La cita seleccionada por Sanguinetti se enmarca en un momento en que la filósofa está desarrollando su pensamiento sobre el concepto de alteridad a lo largo de la historia.

No siempre ha habido proletarios, pero siempre ha habido mujeres; estas lo son por su constitución fisiológica; por mucho que remontemos el curso de la Historia, siempre las veremos subordinadas al hombre: su dependencia no es resultado de un acontecimiento o de un devenir; no es algo que haya llegado. Y, en parte, porque escapa al carácter accidental del hecho histórico, la alteridad aparece aquí como un absoluto. *Una situación que se ha creado a través del tiempo puede deshacerse en otro tiempo: los negros de Haití, entre otros, lo han probado cumplidamente*¹³; por el contrario, parece como si una condición natural desafiase al cambio. En verdad, la Naturaleza, lo mismo que la realidad histórica, no es un dato inmutable. Si la mujer se descubre como lo inesencial que jamás retorna a lo esencial, es porque ella misma no realiza ese retorno. Los proletarios dicen «nosotros»; los negros, también. Presentándose como sujetos, transforman en «otros» a los burgueses, a los blancos. (de Beauvoir, 1949, pp. 5-6)

Simone de Beauvoir está explicando el concepto de alteridad, utilizando como ejemplos a tres colectivos de distinta índole: las mujeres, los negros y los proletarios. Si bien el razonamiento de la filósofa está enfocado a describir y problematizar la situación de las mujeres, hace una mención a la postura de los negros de Haití de tomarse como sujetos, entendiendo a los blancos como “los otros”, de ahí la idea de alteridad.

Ambos epígrafes son señales que brinda el dramaturgo para, en cierta manera, otorgar un contexto sobre las demandas libertarias e independentistas en la región del Caribe que han resultado en protestas revolucionarias y que en el devenir histórico han recaído en el aplastamiento económico por parte de las grandes potencias imperantes de cada época. A su vez,

¹¹ La redacción respeta la ortografía del original.

¹² El destaque en cursiva es mío.

¹³ El destaque en cursiva es mío.

al igual que en *Argumento contra...*, en esta obra los autores citados en el epígrafe, Simone de Beauvoir y Cristobal Colón, luego son mencionados dentro de la historia de la obra en distintos momentos.

Sobre la teoría..., al igual que las otras obras de la *Trilogía de la Revolución*, está protagonizada por cuatro personajes, en este caso: Carlos M., Ernesto G., Lenin V. y Raúl C.. Lo particular en esta obra es que los nombres hacen referencias a personajes históricos, por lo que se puede afirmar que dichos nombres cumplen en sí una función intertextual a partir de su dimensión simbólica, ya que el pronunciamiento de cada uno de ellos conecta con una forma de comprender el mundo, una ideología, una zona geográfica y una etapa de la historia. López-Terra (2018a) señala con respecto al nombre de los personajes que

poco hay que comentar pues se explican en sí mismos, y el guiño del autor es bastante transparente. Lo que es interesante apuntar es ese resabio de escritor que se observa en Sanguinetti cuando en las *dramatis personae* adjunta una inicial del apellido a cada uno de estos personajes, iniciales que nunca se pronunciarán en escena y que refuerzan ese vínculo de complicidad que es exclusivo, por ende, del escritor y lector desde el comienzo de la obra. (p. 290)

Vale decir que la intertextualidad de cada uno de los nombres no es explícita y que juega con la elipsis de la información que es complementada por el lector/espectador. Es decir, solamente es suficiente exponer los nombres de pila o alias y una inicial a continuación para que el espectador adjudique el apellido o nombre completo y a partir de allí produzca una significación de sentido sobre cada uno de los personajes. Es entonces que Carlos M., Ernesto G., Lenin V. y Raúl C. se convierten en representaciones alternas de Carlos Marx, Ernesto “Che” Guevara, “Lenin” Vladímir y Raúl Castro, respectivamente, en la imaginación de los espectadores. Las cuatro personas reales a las que se alude de manera implícita, responden a un determinado marco ideológico, en este caso a una perspectiva de izquierda, aunque cada uno de ellos haya representado a la izquierda en distintas coyunturas históricas y en diferentes roles. Es así que Carlos Marx fue un teórico alemán de la izquierda, el “Che” Guevara un representante de la guerrilla y la revolución cubana, Lenin fue un político revolucionario comunista de Rusia y Raúl Castro, sucesor de su hermano Fidel Castro, un guerrillero y luego presidente de Cuba. Más allá de la relevancia de los distintos roles e importancias de cada uno de ellos en la historia de la humanidad, lo que los agrupa en un conjunto es su filosofía de izquierda en sus pensamientos y acciones. En este sentido, uno de los efectos humorísticos iniciales para el espectador será encontrarse con que estas representaciones alternas de personajes históricos de ideología de

izquierda son en la obra soldados pertenecientes a los Cascos Azules, es decir, a las Fuerzas de paz de las Naciones Unidas. Por lo que nos encontramos con una incongruencia que se produce mediante el *palimpsesto ideológico* y la *yuxtaposición de sentidos*.

Con respecto a los personajes, Lopez-Terra (2018) sostiene que:

La relación de los personajes con la revolución es más compleja pues siendo los causantes de la misma lo son de manera involuntaria, queriendo apaciguarla la avivan, y queriendo ser partícipes sucumben a ella como enemigos. La estructura dramática que permite que todo esto ocurra es también mucho más compleja que en las otras obras, por lo que el tema se desdobra en múltiples planos y abre muchas más líneas de fuga. (p. 280)

Al comparar esta obra con las otras dos que integran la *Trilogía de la Revolución* y con *El Gato de Schrödinger*, se observa que es la que posee menor cantidad de relaciones intertextuales entre los universos que componen las esferas, cultural y/o artística e ideológica, con la finalidad de despertar el humor en el público. Lo que no significa que sea menos humorística que las otras, sino que utiliza de manera escueta el recurso de las transtextualidades para tal misión y recurre para ello a otras herramientas humorísticas como pueden ser el lenguaje, las acciones o situaciones incongruentes.

En la esfera cultural y/o artística, dentro del universo musical de intertextualidades, se encuentran referencias a las canciones “Navidad” de José Luis Perales (Sanguinetti, 2015, p. 89), “Bajo el mar” de la película *La Sirenita* (p. 91), “Un mundo ideal” del film *Aladdín* (p. 101), “¿Qué culpa tiene el tomate?” del conjunto Quilapayún (p. 121), “Gallo rojo, gallo negro” de Chicho Sánchez Ferlosio (p. 122) y “A desalambrar” de Daniel Viglietti (p. 122). Es así que podemos dividir a las canciones citadas en dos grupos de acuerdo a la función de significación que cumplen dentro de la obra. Por un lado, aquellas que se perciben de manera ridícula, paródica o irónica, en el contexto de guerra que propone la historia, como son los casos de “Navidad”, “Bajo el mar” y “Un mundo ideal”. Por otro lado, las que están en sintonía con la perspectiva de izquierda y resultan ser emblemas del cancionero revolucionario y, por ende, portan un lugar simbólico potente para ciertas generaciones, aunque en el contexto del diálogo absurdo que llevan adelante los personajes, también provocan la hilaridad, como son los casos de “¿Qué culpa tiene el tomate?”, “Gallo rojo, gallo negro” y “A desalambrar”.

La canción “Navidad” es cantada por Carlos M. al inicio de la obra, lo que provoca la increpación de Ernesto G.: “Estabas cantando. ‘Navidad’ de José Luis Perales, Carlos. Te escuché. Un karaoke en medio de la guerra, Carlos. Como un puto coreano en un bar de putas. Estabas cantando al puto de Perales. Como un puto, Carlos. Perales, mierda” (p. 89). José Luis

Perales es un cantautor español, sumamente popular tanto en su país de origen como en América Latina. Podría decirse que su imagen musical en el público está vinculada a una cuestión melódica internacional con cierto contenido letrístico melodramático y meloso, aunque esta percepción sea meramente adjudicada en el inconsciente colectivo. Por este motivo se produce el reproche de Ernesto hacia Carlos, teniendo en cuenta el contexto bélico que están viviendo. Sin embargo, hay una lectura subyacente que puede hacerse de la inclusión de la canción por parte del dramaturgo, que se vincula con un episodio histórico que luego será relatado en la obra por parte de Ernesto: “Hace quinientos años Colón estuvo acá, en Haití. Le puso otro nombre, pero era acá. Era un 25 de diciembre cuando una de las naves encalló. La *Santa María*. La desmontaron e hicieron un fuerte. Y le pusieron ‘Fuerte Navidad’” (p. 120). En el final de la obra se volverá a recordar la anécdota contada por Ernesto y cobrará una nueva significación la idea de Navidad, además de hilarse circularmente con el inicio de la obra cuando Carlos cantaba temeroso dicha canción.

Las canciones “Bajo el mar” y “Un mundo ideal” pertenecen a filmes infantiles de dibujos animados, producidos por Disney, muy populares en la década de los noventa y que han mantenido su trascendencia en generaciones posteriores, por lo que las canciones se han sumado al acervo de la cultura pop. Carlos M. es quien canta la canción de forma tal de autoconsolarse por la tensión que se vive en el ambiente, justo después de recibir el ataque verbal de las palabras de Lenin que dice: “Y si tienen hambre, que empiecen por este pedazo de puto que lo único que hace es cantar cancioncitas afeminadas de señorita burguesa.” (p. 90). Mientras que “Un mundo ideal” también es cantada por Carlos, remarcando el contraste entre el ambiente hostil que los rodea y la necesidad de evadirse que siente el personaje, utilizando como vía de escape la canción popularizada en la voz de Ricardo Montaner como parte de la banda de sonido del filme *Aladdín*. El chiste se cierra con el comentario de Ernesto: “¿Ves lo que hacés? Gritás y se pone autista” (p. 101).

Por otra parte, como dije anteriormente, se encuentran tres canciones que forman parte del amplio y extenso cancionero de izquierda. Cada una de ellas posee una territorialidad específica que de alguna manera también marcan su alcance de popularidad. “Gallo rojo, gallo negro”, canción española con una fuerte repercusión en el público latinoamericano; “¿Qué culpa tiene el tomate?”, canción chilena, emblemática de los movimientos de resistencia de izquierda de Latinoamérica; y “A desalambrar” perteneciente al cancionero uruguayo y con cierta repercusión en el extranjero.

La canción “¿Qué culpa tiene el tomate?” del grupo folclórico chileno Quilapayún es cantada por incitación de Lenin con intercalación de comentarios agresivos hacia sus compañeros soldados, semejantes a los que se pueden escuchar en una hinchada de fútbol, para que lo acompañen con el cántico de manera tal de conformar una resistencia ante el ataque del exterior:

Cantando canciones de protesta, Ernesto. *Toma el megáfono y canta hacia la ventana*. “¿Qué culpa tiene el tomate de estar tranquilo en la mata? ¿Qué culpa tiene el tomate...?” *A los demás*. Canten, che. *Los otros empiezan a cantar. Por la ventana*. “¿Qué culpa tiene el tomate de estar tranquilo en la mata, si viene un hijo de puta y lo mete en una lata y la manda pa’ Caracas?” *A los demás*. ¡Más fuerte! *Hacia la ventana*. “¡Si viene un hijo de puta y lo mete en una lata y lo manda pa’ Caracas!” *A los demás*. ¡Canten, putos! (Sanguinetti, 2015, p. 121).

Los versos de la canción de Quilapayún, nuevamente son una muestra de la *yuxtaposición de sentidos* a partir de la combinación de distintos estratos de significación, ya que en la letra se exhibe un lenguaje retórico ante la declaración de protesta dada la explotación de los cultivadores por parte de las corporaciones del mercado alimenticio, “¿Qué culpa tiene el tomate de estar tranquilo en la mata?”, y al mismo tiempo un lenguaje directamente llano e insultante, manifestado en el “hijo de puta”. De manera concatenada se nombran a las otras dos canciones, aunque sin citar sus versos, pero que es suficiente con solamente decir sus títulos para que se desprendan especialmente en el público latinoamericano una serie de significaciones ideológicas.

“Gallo rojo, gallo negro”, también conocida como “Los dos gallos”, es una canción particular porque durante mucho tiempo no figuraba el compositor ante el temor que ocasionaba la censura del franquismo y el miedo a la represalia que podría tener. Ejemplo de esto es que la famosa versión realizada por el dúo uruguayo Los Olimareños en el disco *Qué pena* (1972), en el cual aparece bajo el nombre “Los dos gallos”, no figura el autor y solo se indica “Motivo popular”.

En el caso de “A desalambrar” de Viglietti, se citan apenas algunos versos por parte de Lenin: “A desalambrar, a desalambrar. Que la tierra es mía, tuya y de aquel. De Pedro y María, de/” (p. 122). Viglietti junto a Zitarrosa y Los Olimareños, forman parte del canon del canto popular de la izquierda del Uruguay, así como “A desalambrar” es una de las canciones icónicas de dicho cantautor, por lo que solamente su mención dispara una multiplicidad de significaciones que van desde el propio contenido de la letra, la importancia de Viglietti como músico, el canto popular uruguayo, la censura durante la dictadura cívico-militar, entre las más destacadas.

Dentro de la esfera cultural y/o artística también aparecen una serie de intertextualidades referentes al universo cinematográfico y televisivo en las menciones que se realizan a los zombis (p. 92), el film *Anastasia* y la multinacional Disney (p. 111), Garfield (p. 116), Mary Poppins (p. 118), Los Cuatro Fantásticos (p. 132) y *La Guerra de las Galaxias* (p. 134).

La obra *Sobre la teoría...* recibió el premio Juan Carlos Onetti en 2012 y se estrenó en 2014. Por aquellos años hubo una revitalización de los personajes de zombis gracias al éxito televisivo de la serie *The Walking Dead* que trajo aparejado otras series y películas con historias post-apocalípticas y distópicas en las que los zombis son figuras relevantes. La referencia a los zombis en esta obra es de forma general y no hace una alusión específica a determinado producto cinematográfico o televisivo. Aunque puede entenderse justamente su mención de acuerdo a lo dicho en tanto la revitalización y auge de los personajes zombis provocó el éxito comercial de este tipo de temática como sucedió con toda la franquicia de *The Walking Dead*. La alusión a los zombis se produce en una de las tantas discusiones de los personajes durante la historia en la que el dramaturgo lleva los diálogos al extremo de convocar a imágenes absurdas, irrisorias y burdas:

LENIN. Todos nos vamos a morir. Si entran, estamos muertos. Nos van a empalar. De a uno. Y nos van a hacer zombis. Esta gente inventó los zombis, carajo.
CARLOS. No quiero que me empalen.
ERNESTO. ¿Para qué te van a empalar si después te van a hacer zombi?
LENIN. Para hacerte zombi antes te tienen que matar.
ERNESTO. ¿Con un palo en el culo?
LENIN. ¿Cuál es el problema?
ERNESTO. No me imagino un zombi con un palo en el culo.
(Sanguinetti, 2015, pp. 91-92)

En cuanto a la referencia al filme animado *Anastasia* (1997), el personaje de Lenin dice que es una producción de Disney, aunque este dato es erróneo ya que en verdad la productora fue la Fox Animation Studios y la distribución estuvo a cargo de la 20th Century Fox. En este caso no se trata de un error que pueda adjudicarse al dramaturgo, sino más bien una intencionalidad por parte del mismo, como forma de poner en voz del personaje de Lenin una manera de comprender a este tipo de filmes animados, los cuales parecieran tener todos ellos el sello distintivo de Disney aunque esto no sea así en realidad. Por lo tanto, la idea de Disney engloba un concepto extendido en toda la cultura pop, en el que conviven dentro una serie de preconceptos como la trivialización, la superficialidad, la edulcoración, las historias trágicas con finales felices, entre otros. En el filme animado *Anastasia* esto se observa en la narración infantil que cuenta una mezcla entre la historia y la leyenda de la Gran Duquesa Anastasia Nikoláyevna de Rusia. Dicha duquesa fue ejecutada junto a su familia en 1918 por parte de los bolcheviques

como parte de la Revolución Rusa. Sin embargo, la leyenda cuenta que Anastasia logró escapar de su ejecución, por lo que se han desarrollado varios mitos que toman esta versión de los hechos, como es el caso del filme animado.

LENIN. ¡Te dejás de joder con los tecnicismos! Y no los mataron a todos. No. Anastasia se salvó. Está en la película de Disney, mierda. ¡Mirá Disney, carajo! (Sanguinetti, 2015, p. 111)

Por lo tanto, las palabras de Lenin no importan que no sean verdad en cuanto a que el filme *Anastasia* pertenece a la Fox y no a Disney, lo interesante es que apelan a una forma de entender al universo de narraciones de esta multinacional cinematográfica y del entretenimiento en donde las historias trágicas que se cuentan se endulzan y suavizan para que sean aptas para todo público. En cierta manera, esto recuerda al oxímoron planteado por Sandino Núñez con su obra *Disney War*, en donde el contraste de los términos provoca un significado distinto al de sus partes que se vincula con el procedimiento que ejecuta Santiago Sanguinetti en su teatro: *la yuxtaposición de sentidos*. Es así que, como dije, el término *Disney* es un símbolo que apela a las narraciones trágicas con *happy end*, del mismo modo en que Sanguinetti exhibe historias trágicas, miserables y devastadoras, mezcladas con un humor absurdo, bruto y sarcástico que producen el extrañamiento del espectador. De esta manera, las distintas posibles connotaciones quedan latentes a partir de las lecturas interpretativas que haga el público:

Está claro que el drama tiene una intención humorística. La vis cómica y satírica es innegable. Pero la ironía, en especial la extensión de la misma, su alcance, está librada al vínculo afectivo que cada espectador entable con la pieza. De esta manera, tanto la interpretación recta como la figurada son posibles y los niveles de lectura se vuelven múltiples e incluso contradictorios (López-Terra, 2018a, p. 284).

Por otra parte, hay una cuestión que emerge lateralmente en la frase citada de Lenin y es cómo la industria del entretenimiento alecciona al público sobre acontecimientos históricos y sobre la interpretación moral que se deben hacer sobre estos. Al decir “Está en la película de Disney”, el personaje tiene la intención de otorgarle a la película la cualidad de fuente de conocimiento, una cita de autoridad, un carácter de validación. Es decir, el razonamiento sería que si aparece en la película es porque en cierta medida debe ser verdadero. Y a pesar que nosotros podamos evidenciar la ironía de Sanguinetti en las palabras de la afirmación de Lenin, de acuerdo al contexto sarcástico que nos propone la propia obra, no quita que el razonamiento de Lenin apunta a algo que está generalizado socialmente y es a tomar a las historias ficcionales

como fuente de verdad histórica, olvidándonos que más allá que un relato sea verosímil no significa que este sea verdad. Asimismo, el consejo con trasfondo moral es que ver Disney –y el cine por extensión– es una forma de aprender sobre historia.

La referencia al personaje infantil Garfield se presenta cuando en una escena se muestra que a través de la manipulación de un muñeco vudú Lenin le quiebra el brazo a Carlos, y mientras buscan una venda para calmarle el dolor solamente encuentran una corbata decorada con dibujos del famoso gato. La mención a Garfield en este caso no remite a alguna característica específica de él, sino que manifiesta la grotesco de la situación y subraya la coordinación entre lo serio y lo ridículo, es decir, el prestar auxilio a alguien que tiene quebrado el brazo y hacerlo con una corbata que tiene dibujos infantiles. Ante la pregunta de Ernesto de si se siente mejor con la corbata como amortiguadora del dolor y la contestación de Carlos de que no ha mejorado, Lenin ironiza diciendo: “Y no, Ernesto. Es una corbata de Garfield no un frasco de morfina” (p. 116).

Muchas veces las intertextualidades a las que se aluden en las obras de Sanguinetti funcionan como un mecanismo para provocar una situación absurda que genere la sonrisa del público. Por ejemplo, cuando se nombra a Mary Poppins, su mención es rápida, ocasional e injustificada:

LENIN. Abrile vos, ¿qué me viste, cara de Mary Poppins?

ERNESTO. ¿Qué tiene que ver Mary Poppins?

LENIN. No sé. ¿No abría puertas?

(Sanguinetti, 2015, p. 118)

Mary Poppins es el personaje de una famosa niñera con poderes mágicos que nació en la literatura bajo una saga de novelas escritas por Pamela Lyndon y luego fue adaptada en el cine bajo la producción de Disney. La peculiaridad y novedad de la película para su época es que se mezclaron escenas actuadas por personas reales con personajes animados. En la película se puede ver a Mary Poppins abriendo puertas como algo natural en su función de niñera, aunque esto no significa en ningún momento algo significativo del personaje, por lo que la mención a que ella abre puertas como si fuese algo destacado o relevante resulta delirante y ridícula.

El nombramiento de Los Cuatro Fantásticos alude a la yuxtaposición de sentidos entre lo sublime y lo espurio, ya que Raúl dice: “Y acá los tienen. Hegel, Marx, Lenin y Nietzsche, los Cuatro Fantásticos de la subversión política y moral” (Sanguinetti, 2015, p. 132). En este caso se yuxtapone a cuatro figuras cuyo pensamiento filosófico trascendió sus épocas bajo el epíteto de

“los Cuatro Fantásticos” aludiendo al equipo de superhéroes creados por la multinacional Marvel y que han aparecido en cómics, series televisivas, videojuegos y películas. Varios de los ejemplos que nombro como casos de intertextualidades se conectan directa o indirectamente con el universo de referencias a la cultura pop. Es decir, si bien muchas de las intertextualidades se las puede asociar a los universos musicales, cinematográficos, literarios u otros, su trascendencia y cuasi-omnipresencia en el ámbito de lo popular los hacen formar parte de la esfera de la cultura pop.

En la misma línea de lo dicho recién, se nombra en una acotación de acción del personaje de Ernesto a un producto filmico como es *La Guerra de las Galaxias* y que, sin embargo, ha trascendido las fronteras del ámbito cinematográfico para convertirse en un producto de la cultura pop. Lo curioso en este caso es que la referencia queda estampada para el lector de la obra a través de la comparación que expone en la acotación: “*Sacando otra linterna de una caja, algo extraño, un tubo de plástico fluorescente como el de ‘La Guerra de las Galaxias’*” (Sanguinetti, 2015, p. 134). A pesar de ser una mención al pasar, la comparación es significativa de lo dicho anteriormente con respecto a esas intertextualidades que más allá del campo artístico al que pertenecen originalmente se han transformado en imágenes icónicas de la cultura pop. El caso de *Las Guerras de las Galaxias* es un caso ejemplar por todo el proceso transmedial que se ha generado con dicha franquicia: películas, series, cómics, afiches, canciones, productos de mercadeo y un largo etcétera.

En cuanto al universo concreto de intertextualidades que remiten a la cultura pop se encuentran referencias a: la gelatina Royal (Sanguinetti, 2015, p. 97), el Sida, la magia Vudú (p. 98), Mc Donald’s (p. 103), el Wii (p. 114) y el montaje de la llegada a la Luna (p. 122). Puede resultar curioso la insistencia de Sanguinetti por nombrar marcas de empresas nacionales e internacionales. Por momentos puede quedar justificado como recurso humorístico de una crítica implícita a determinados productos que afectan nuestras vidas con sus propagandas masivas como puede ser el caso de Mc Donald’s. Sin embargo, lo curioso está cuando sucede con marcas publicitarias de menor escala como Royal. En una situación de absurda violencia simbólica, Lenin dice: “Yo no violé a nadie. El tipo quería comida y nosotros se la dimos. Una gelatina Royal de manzana que estaba para chuparse los dedos. Fue una transacción comercial. Nada más” (p. 97). Este hecho ficcional alude de manera velada a una noticia verdadera en la que militares uruguayos, integrantes de los Cascos Azules de la ONU, fueron denunciados por violaciones durante su estadía de ayuda humanitaria en Haití en el 2011, aunque las denuncias

continuaron apareciendo años después hasta el 2020 inclusive. En la cita se visualiza con claridad la parodia de un hecho trágico que es puesto en un lugar de comicidad y, por cierto, de incomodidad para el público. No solo es ridículo y perverso simultáneamente que Lenin entienda que no fue una violación porque entregó una gelatina a cambio, sino que además agrega la marca de la empresa de gelatinas, Royal, lo cual es sumamente anecdótico y sirve para generar la sensación de charla coloquial entre los personajes.

En el caso de la mención al Sida es discutible porque lo ubico en la esfera de la cultura pop. Por supuesto que en tanto virus y enfermedad epidémica podría ubicarse dentro de la universo histórico, sin embargo, en este caso el prejuicio obsceno que se desprende de las palabras de Lenin tiene su basamento en unas serie de prejuicios culturales que se arrastran desde hace décadas y que de alguna manera se asocian a la arista más liviana y llana de la cultura popular.

LENIN. Yo cojo mujeres, campeón. Pero no en Haití.

CARLOS. ¿Por?

LENIN. Porque tienen SIDA.

CARLOS. ¿Todas?

LENIN. Todas, Carlos.

CARLOS. ¿Y los hombres no?

LENIN. No, los hombres se curan.

(Sanguinetti, 2015, p. 98)

De manera semejante sucede con las referencias a la magia vudú y al montaje televisivo de la llegada del hombre a la Luna. Es decir, se hacen referencias que parten de una especie de mitología social, supuestos, prejuicios que se reproducen generacionalmente.

Al igual que indiqué en el apartado sobre *Argumento contra...*, en la esfera ideológica aparecen intertextualidades históricas, filosóficas y políticas. En este sentido, figuran referencias a personajes históricos como José Gervasio Artigas (Sanguinetti, 2015, p. 93), Mao Zedong (p. 94), Ernesto “Che” Guevara (p. 95), Toussaint Louverture (p. 95), Karl Marx (p. 101; p. 127), Friedrich Engels y María Antonieta (p. 101), el general Ángel Bertolotti (p. 104), la dinastía Romanov (p. 111), Cristóbal Colón (p. 120), Immanuel Kant y Friedrich Nietzsche (p. 127), Vladímir “Lenin” Ilich Uliánov y Georg Wilhelm Friedrich Hegel (p. 129).

Justamente la idea del *palimpsesto ideológico* de Santiago Sanguinetti aplicado a su dramaturgia se evidencia en el cúmulo de múltiples y variadas referencias históricas que apelan a distintas aristas de miradas y pensamientos sobre la vida y el mundo en sí. De hecho, en varios casos son intertextualidades reiteradas a lo largo de sus obras, como son los casos de Artigas,

Marx y Guevara por citar algunos nombres, por lo que se produce una intertextualidad –o intratextualidad podríamos decir– entre sus propias obras donde pareciera ser que son motivos centrales de discusión en su pensamiento y posicionamiento artístico.

Sanguinetti expone intertextualidades a nivel local y global, es decir, son referencias que dialogan con el público uruguayo, latinoamericano y mundial. Por este motivo, hay referencias que tendrán menor o mayor significación de acuerdo al conocimiento previo con el que cuentan los espectadores en sintonía con su territorialidad de pertenencia, y de acuerdo a esto será la recepción humorística que se produzca. A modo de ejemplo, la figura de Artigas es un símbolo fuerte en la territorialidad uruguaya, ya sea como prócer de la patria, como también por toda la mitología que lo rodea tanto por su *leyenda dorada* y *leyenda negra*, tan así que es tomado como un ícono de justicia, igualdad y lealtad por partidarios políticos de derecha e izquierda. Es decir, Artigas atraviesa transversalmente clases sociales, económicas y culturales, por lo que su nombramiento en la obra posee una significación potente y variada para cada uno de los espectadores. Sin embargo, no sucederá lo mismo con el público de otras regiones del mundo; en Latinoamérica formará parte de un catálogo amplio de próceres de distintas relevancias, mientras que en otros continentes tal vez lo desconozcan absolutamente. Entonces en el siguiente diálogo entre los personajes de Carlos y Ernesto, el humor estará condicionado al acervo cultural del espectador y su territorialidad, particularmente sobre historia uruguaya:

CARLOS. Me siento Artigas.

Silencio.

ERNESTO. Explicate.

CARLOS. Artigas. Por el sitio. Es lo mismo. Estamos sitiados.

ERNESTO. Lo de Artigas fue al revés.

CARLOS. ¿En qué sentido?

ERNESTO. Él sitió Montevideo. A él no lo sitió nadie.

CARLOS. ¿En serio?

(Sanguinetti, 2015, p. 93)

Este diálogo refiere a un acontecimiento histórico sucedido en 1811 cuando aún no existía la República Oriental del Uruguay como tal y forma parte de la gesta heroica de rebeldía de Artigas. A pesar de ser un evento trascendente en el proceso independentista frente a las fuerzas reales, Carlos parece desconocer concretamente qué sucedió en el Sitio de Montevideo y por el contrario, entiende los hechos al revés. Este humor de enclave local, regional, nacional, difícilmente sea comprendido por público extranjero de otras latitudes.

Otro caso, todavía más extremo en cuanto a la dificultad de generar humor es el nombramiento del general Ángel Bertolotti. Este fue nombrado comandante en jefe del Ejército

por el presidente colorado Jorge Batlle y cuando asumió la presidencia el frenteamplista Tabaré Vázquez, le ordenó encauzar una investigación interna para saber el destino de los desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar. Bertolotti fue considerado un traidor por altos oficiales de las Fuerzas Armadas por obedecer las directivas de Vázquez. Cuando en una escena de la obra, se dice que los haitianos capturaron al mencionado general, la referencia queda encriptada para un público reducido que conozca el trasfondo político de la situación. Por eso Carlos dice: “Me caía bien el General Bertolotti” (Sanguinetti, 2015, p. 104).

Por el contrario, el resto de los personajes históricos nombrados tienen un alcance mundial, más allá de que dependerá del registro cultural, interés, formación educativa, entre otras variables, de cada espectador para que comprenda la referencia y decodifique el sentido humorístico.

En el mismo sentido, dentro de la esfera ideológica de intertextualidades se hacen referencias a lugares, obras filosóficas, acontecimientos históricos y frases emblemáticas: el muro de Berlín (Sanguinetti, 2015, p. 94), la Masacre de Haití de 1804 (p. 96), *El Capital* (p. 101; p. 128), Sodoma (p. 104), la consigna “la imaginación al poder” (p. 105), la Revolución Rusa (p. 111), los “espejitos de colores” (p. 119), la embarcación Santa María y el Fuerte Navidad (p. 120), el Apartheid (p. 122), la llegada a la Luna (p. 122), *La genealogía de la moral* (p. 128), *El programa militar de la revolución proletaria* (p. 128), *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre* (p. 128), la quema de libros (p. 128) y la *Fenomenología del espíritu* (p. 130).

La avalancha de intertextualidades en estas obras de Sanguinetti es sumamente dinámica, al punto tal de exigir, tanto al lector como al espectador de las obras, un esfuerzo mayor para poder reflexionar o, por lo menos, tener un mínimo de tiempo para pensar y conectar los intertextos entre sí.

Lenin se refiere al muro de Berlín en un parlamento irrisorio de presagios postapocalípticos diciendo:

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 mas 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).

El parlamento completo de Lenin es una muestra de la interacción de las intertextualidades que hace Sanguinetti a lo largo de sus obras. En primer lugar, una intertextualidad con el muro de Berlín como símbolo de la Guerra Fría y de una época en sí, en segundo lugar, la referencia real al crecimiento de la población china que ha derivado en su aumento de poderío como actual potencia mundial en las últimas décadas y de trasfondo su ideología política que es el comunismo y, en tercer lugar, el mito urbano que circulaba como un rumor en los años de dictadura en Uruguay (y con la democracia recuperada continuaba también) en donde los comunistas y, por extensión todos los militantes de izquierda de distintos sectores, eran partidarios de llevarse a los bebés recién nacidos y a los niños a Cuba o Siberia para ser entrenados y “lavarles la cabeza” ideológicamente. Lo gracioso del parlamento de Lenin es que mezcla ideas absurdas que son tomadas de la realidad cotidiana de la historia reciente de nuestro país con otras ideas absurdas ficcionales, provocando la hilaridad en esa yuxtaposición de sentidos que apela a distintas capas de la vida: lo político, lo social, lo económico, lo histórico, lo ideológico.

La masacre de Haití fue un genocidio perpetuado por haitianos negros, liderados por Jean-Jacques Dessalines, contra los blancos establecidos en las colonias francesas. Dessalines fue el responsable de la Revolución de Haití que derivó en la independencia del país en 1804, con la cual se autoproclamó emperador. La referencia a la masacre de Haití se descifra a partir de un par de datos: la fecha de 1804 y la figura de Toussaint Louverture:

Les voy a decir lo anacrónico que es hacer una revolución en los tiempos que corren (...) Y que Toussaint Louverture es un buen nombre para un gato y nada más. Tuvieron su oportunidad en 1804 y la cagaron. Ahí tenés. El primer país en toda América Latina en independizarse y la cagaron. ¿Por qué? (Sanguinetti, 2015, pp. 95-96)

En esta cita se desprenden intertextualidades explícitas e implícitas. El intertexto explícito es la mención de la figura de Louverture quien fuera uno de los militares principales de la Revolución de Haití y facilitara la posterior erradicación de la esclavitud en el país. El segundo intertexto explícito, aunque en menor medida que el primero, es la fecha de 1804 que sirve como eje temporal además del obvio eje espacial que es Haití. El tercer intertexto es implícito y sirve como conexión de esta obra con la anterior de Sanguinetti, *Argumento contra...* En la primera obra que integra la *Trilogía de la Revolución*, los personajes discuten sobre la validez o no de llevar a cabo una revolución latinoamericana que cumpla con la concreción de determinadas utopías que habían quedado encapsuladas desde la década de los sesenta. En esta

obra, en cambio, los protagonistas ven como anacrónico el hecho de llevar a cabo una revolución. De alguna forma, más allá que los personajes de cada obra pertenezcan a distintos estratos sociales, unos estudiantes universitarios y otros militares, se establece entre ambos un *diálogo en ausencia* sobre el tópico de la revolución que es el hilo conductor que unifica a la trilogía. Existe un cuarto intertexto todavía más implícito y es dentro de la propia obra *Sobre la teoría...*, porque la referencia de la masacre de Haití tiene como uno de los participantes más brutales del genocidio a Jean Zombi. Resulta que existen relatos míticos sobre la agresividad de sus ejecuciones, al punto tal que dentro de las leyendas del vudú haitiano es el iniciador de los muertos vivientes y de allí que se tome su apellido para designar a los zombis. Es decir, que cuando antes los Cascos Azules uruguayos estaban hablando de la posibilidad de zombis haitianos comunistas que los atacaran, estaba de fondo esta leyenda en cuestión.

Por otra parte, se hacen referencias intertextuales a libros de filósofos, los cuales Raúl donó para que leyeran los haitianos, dando a entender que la lectura de estas obras son las causantes de la sublevación de la población. Dichos libros son: *Fenomenología del espíritu* de Hegel, *La genealogía de la moral* de Nietzsche, *El capital: crítica de la economía política* de Marx, *El programa militar de la revolución proletaria* de Lenin y *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre* de Engels.

El procedimiento del *palimpsesto ideológico* que expone Sanguinetti en estas obras posee muchas referencias cultas, es decir, académicas. Si bien pareciera obvia la aclaración, a veces en el frenesí de la dinámica veloz de la obra, entremezclada con las referencias más triviales o vulgares, puede perderse la perspectiva de que, a pesar que hablemos de una *yuxtaposición de sentidos* entre lo sublime y lo espurio, las intertextualidades históricas y filosóficas exigen un mayor compromiso de interpretación por parte del público. Una referencia como la siguiente: “Esta isla es la Sodoma bíblica pos Marx” (Sanguinetti, 2015, p. 104) no intenta ser un parlamento creíble de un personaje como Lenin que en muchas ocasiones se muestra como un ser embrutecido, violento y con un lenguaje soez para resolver los conflictos, por el contrario, es una demostración de conocimiento intelectual a través de una metáfora compleja que provoca gracia justamente por quien la emite. Frases como “espejitos de colores” (p. 119) son populares y pertenecen al inconsciente colectivo. Mientras que un emblema del Mayo Francés como “la imaginación al poder” (p. 105) que grita Ernesto en tono de rendición y beneplácito, implica un nivel de instrucción que escapa al mero conocimiento popular.

Finalmente, la intertextualidad histórica que sirve como basamento para toda la trama de esta obra, se encuentra en un diálogo entre Ernesto y Carlos:

ERNESTO. Hace quinientos años Colón estuvo acá, en Haití. Le puso otro nombre, pero era acá. Era un 25 de diciembre cuando una de las naves encalló. La *Santa María*. La desmontaron e hicieron un fuerte. Y le pusieron “Fuerte Navidad”. Fue acá mismo. La primera construcción de los españoles en América. Colón dejó a un grupo de marineros para que buscaran oro. Y al año siguiente, en la segunda expedición, volvió a buscarlos. ¿Y saben que encontró?
CARLOS. ¿Qué encontró, Ernesto?
ERNESTO. Nada. El Fuerte había sido quemado y los españoles, asesinados.
(Sanguinetti, 2015, p. 120)

La referencia histórica apela a evidenciar la sucesión de tragedias que ha sufrido esa región del mundo desde la llegada de los españoles a la isla en 1492. Simultáneamente, el nombramiento del “Fuerte Navidad” establece la conexión intertextual con el que comienza la obra, cuando suena la canción “Navidad” de Perales, con el final de la historia cuando los están atacando con cañones las haitianos y se vuelve a hacer mención a dicho fortín. La obra se presenta como una circularidad hilada por la Navidad y la idea del espíritu revolucionario de los haitianos. De esta manera, cobra mayor sentido la idea del *eterno retorno* que figura en el título de la obra, ya sea como una especie de inevitable designio que debe recorrer Haití a lo largo de la historia o como una promesa de una revolución que aún está por cumplir su utopía.

5.3. Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan

Al cotejar entre sí los títulos de las obras que integran la *Trilogía de la Revolución* se puede observar que cada uno de ellos posee un tono humorístico que parodia lo que podría ser una obra ensayística sobre temas históricos, filosóficos y/o sociales. Las palabras introductorias de cada título es la que le otorga esa dimensión de ensayo sociológico con matices filosóficos: “Argumento contra la existencia”, “Sobre la teoría del eterno retorno” y “Breve apología del caos”, dando a entender como si estuviéramos frente a tratados pertenecientes al ámbito de las ciencias humanas. Aunque también será en la segunda parte del enunciado de estos títulos donde se evidencie el humor, a partir del contraste que se produce o, por lo menos, de cierta absurdidad. En el caso de la obra que trataré en este apartado, el enunciado se puede dividir en tres fracciones: 1) “Breve apología del caos”, 2) “por exceso de testosterona” y 3) “en las calles de Manhattan”.

La primera parte, como dije, es la que le otorga un carácter científico. El término “breve” trasmite la idea de que es un tratado sucinto, acotado, una exploración panorámica sobre el tema. Mientras que el término “apología” es la palabra justa que nos remite a una idea de lo científico, lo académico, lo culto. Según la RAE (2014), la apología se define como “Discurso de palabra o por escrito, en defensa o alabanza de alguien o algo”. En este caso, se trata sobre una defensa del caos, es decir, lo impredecible, confuso, desordenado. El concepto de caos aparece en distintas cosmogonías, como por ejemplo la cristiana, como forma de explicar la etapa anterior al orden de las cosas del mundo. También es trabajado por filósofos como Nietzsche, uno de los autores recurrentes de ser nombrados en las obras del dramaturgo. Osman Choque Aliaga (2019) al explicar los conceptos de *ausencia* y *caos* en Nietzsche, dice:

Afirmar que el hombre en principio caerá en un caos, donde no exista ningún horizonte de sentido, puede considerarse válido, pero no dentro de las opiniones de Nietzsche. El filósofo alemán tiene una concepción del caos diferente a la de abandono, confusión y desorden. El caos, para Nietzsche, es creación pura. Es así que la ausencia, más que el caos, sea el futuro que le espera al hombre; un vacío que irá llenándose por otro tipo de seguridad. (p. 147)

Y más adelante agrega: “La capacidad creativa que para Nietzsche involucra al caos, hace que la humanidad pueda darle una forma y de esa manera ordenarlo creativamente, y ahí radica que la capacidad inteligente sea elemental” (Choque Aliaga, 2019, p. 149).

En este sentido, en la obra de Sanguinetti está planteada la idea del caos social causado por culpa de la sociedad de consumo, inmerso en un sistema capitalista, y en la que algunos de los protagonistas tienen el propósito utópico de deshacer dicha estructura económica-social, a partir de una intervención revolucionaria global, un nuevo caos, mediante la propagación de un virus que provoque una pandemia y conlleve a una reorganización del mundo. El caos que presenta la obra, en cierta medida, apela a un recurso creativo por parte de sus protagonistas para conducir a un nuevo orden mundial. Un caos que puede solucionarse a través de otro caos que desplace al anterior y lo sustituya.

La solución para ello está explicitado en la frase preposicional “por exceso de testosterona” que figura en la segunda parte del título y que introduce el efecto humorístico por medio del absurdo ya que el público ante tal frase se interrogará a qué se refiere con ese “exceso de testosterona”, y prepara el terreno para la comicidad de la historia.

Finalmente, la tercera parte del título funciona como indicio topográfico que podría considerarse como anecdótico, fortuito, intrascendente o, incluso, innecesario y descartable. Sin embargo, si se tiene en cuenta a todos los títulos de la *Trilogía de la Revolución* se puede

observar que “en el cono sur”, “en el Caribe” y este “en las calles de Manhattan”, además de ser indicaciones topográficas, trazan un recorrido a través de las tres Américas, lo cual abandona la idea de lo fortuito y anecdótico y, por el contrario, agrega información sobre la postura del dramaturgo al tratar de dibujar una línea del recorrido revolucionario y utópico, aunque yuxtapuesto con la estupidez y falta de preparación de sus protagonistas para concretarlo. López-Terra (2018a) señala que: “En tanto obras de la resistencia, estas desandan el camino de la represión y se mueven contrariando la lógica vertical de dominación jerárquica norte-sur. Van de sur a norte. De las consecuencias a las causas”; y agrega que de esta manera se va “ampliando la magnitud del conflicto de la escala local a la regional y, de allí, a la global” (p. 279).

Es así que una de las características de la *Trilogía de la Revolución* es que se establece un diálogo intertextual entre las obras en distintos aspectos. Habiendo atravesado las tres obras del conjunto de la *Trilogía de la Revolución*, se puede apreciar que la construcción gramatical de cada uno de los títulos es semejante. Primero una frase nominal, luego una frase preposicional y finalmente un circunstancial; a excepción de la segunda obra que carece de frase nominal introductoria y comienza directamente con la frase preposicional.

Como sucede en cada una de estas obras de Sanguinetti se inicia con un epígrafe que ofrece alguna señal, explícita o implícita, sobre algún aspecto a tratar dentro de la historia. En este caso, se cita a la filósofa española Beatriz Preciado en su obra *Testo yonqui* de 2008: “Me interesa lo político como a un virus le interesa forzosamente la epidemia” (p. 149). Para contextualizar el epígrafe en el contexto, cito el fragmento en que se inscribe dentro del libro *Testo yonqui* de Preciado (2008):

Nos preparamos para una nueva era de la hegemonía de las bacterias. Mientras tanto, avanzamos en la multiplicación de lo humano en una convivencia estrecha con el virus: el poleo, el sida, la gripe del pollo. Me interesa lo político como a un virus le interesa forzosamente la epidemia. Me interesa el archivo del feminismo como a la Tierra le interesa la bacteria. Atacar la construcción del género, atacar las formaciones calcificadas de la sexualidad, solo puede hacerse mediante una proliferación viral, pero al mismo tiempo a través de una supervivencia bacteriana. En cada frente, en cada espacio. Mi cuerpo: el cuerpo de la multitud. (p. 166)

Preciado es activista y especialista influyente en la teoría *queer* y en los estudios de género, conocido actualmente como Paul B. Preciado ya que en 2015 anunció su cambio de nombre de pila a partir de iniciar su transición de género. El párrafo citado nos proporciona un dato fundamental que es tomado en cuenta por Sanguinetti y resignificado en la historia de *Breve apología...* con tono humorístico: la importancia del virus y las bacterias en la historia del mundo. En el apartado “Pérdidas” del noveno capítulo “Testomono” del libro *Testo yonqui*,

Preciado (2008) realiza una descripción abreviada de las cinco extinciones que ha sufrido la vida en nuestro planeta, al tiempo que los científicos advierten sobre la próxima sexta extinción. En dicho apartado explica la importancia y poder de supervivencia que han tenido las bacterias para sortear cada una de las extinciones del planeta y cómo serán ellas las que superen la sexta extinción. La “proliferación viral” (p. 166) que menciona Preciado es la idea que descubrimos traen en mente los personajes de Benjamín y su abuelo Nicolás; un virus que permita acabar con las relaciones de poder existentes en la actualidad, enmarcadas en un sistema capitalista, para reorganizar la estructura social y los modos de relacionamiento de las personas. Por otra parte, más allá de la cita de Preciado en el epígrafe, en su libro *Testo yonqui* se encuentra una temática peculiar que es su experimentación con la auto-administración de testosterona con la finalidad de iniciar la transición de género. *Testo yonqui* es un ensayo filosófico, mezclado con elementos autobiográficos, en donde el lenguaje que utiliza en su escritura es altamente académico y culto cuando analiza lo que llama el régimen farmacopornográfico de los tiempos actuales, por ejemplo en el capítulo dos “La era farmacopornográfica” o en el capítulo ocho “Farmacopoder”, mientras que en otras instancias se vuelve coloquial y hasta bordea lo vulgar para contar sus experiencias personales. Es así que, nuevamente, se puede observar que Sanguinetti toma autores referentes que en sus producciones académicas o artísticas tienden a la *yuxtaposición de sentidos* entre lo sublime y lo espurio.

La obra *Breve apología...* está protagonizada por Benjamín, Nicolás, Belén y Richard; los cuatro uruguayos se encuentran en un apartamento de Manhattan con el propósito de llevar a cabo una revolución de alcance planetario, aunque no todos están convencidos de la metodología para concretarla e incluso desconocen algunos de los mecanismos que han tramado Benjamín y su abuelo Nicolás. De hecho, Richard parece no comprender el alcance del plan en su totalidad, respondiendo a la aclaración de Benjamín y Nicolás de que van a hacer la revolución con “Se ve que retuve lo de Los Iracundos y me quedé ahí” (Sanguinetti, 2015, p. 183) y “Yo no quiero hacer la revolución” (p. 184). Esto será motivo de burla y ataque por considerarlo muy tibio en sus acciones revolucionarias por parte de Nicolás, el cual es un representante más aguerrido en su pensamiento radical, propuesto a una revolución de raíz que mueva los cimientos de la sociedad. El caso de Belén es peor aún porque ella fue engañada en su viaje a Manhattan y se entera de los planes de su novio Benjamín, una vez que está allá. Sin embargo, en el desarrollo de la historia, va matizando su resistencia a la revolución, sobre todo cuando disfruta de los efectos de agresividad de la testosterona inoculada de manera accidental.

Al igual que las anteriores obras de la *Trilogía de la Revolución*, esta presenta intertextualidades que se pueden agrupar en las esferas –cultural y/o artística e ideológica– que, a su vez, incluyen dentro suyo distintos universos, y todos ellos, tanto esferas como universos intertextuales, mantienen interacción entre sí.

La esfera cultural y/o artística presenta referencias intertextuales musicales, teatrales, cinematográficas, de dibujos animados y cómics, y pertenecientes a la cultura pop en general. Dentro del universo de referencias musicales, a lo largo de toda la obra abundan las menciones al grupo de rock-pop uruguayo Los Iracundos que tuviera su época de auge en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. El éxito de Los Iracundos no se restringió al territorio uruguayo, sino que también tuvieron suceso en Chile y reconocimiento en el resto de Latinoamérica, por tal motivo su nombramiento puede tomarse como una referencia local que excede los límites nacionales. A lo largo de la obra se mencionan las siguientes canciones de la agrupación: “Sé que no volverás”, “Traicionero corazón”, “Tú me diste amor, tú me diste fe”, “Va cayendo una lágrima” y “El triunfador” de la banda oriunda de Paysandú. La primera mención a Los Iracundos se produce en una situación absurda en donde Nicolás le pide cantar a su nieto canciones *hit* de la banda en un karaoke, mientras Benjamín se niega rotundamente porque cree que se rompió el hombro al intentar romper la puerta del baño en la que está encerrada su novia Belén (p. 156). La siguiente mención será de Belén que luego de un extenso parlamento de increpación hacia Benjamín por haberla traído engañada a Nueva York, cierra diciendo:

y tener como fachada de todo este plan de mierda el haber venido a Estados Unidos supuestamente para cantar *covers* de Los Iracundos en el metro, haciéndolos conocer como los *Angry Men*, es...es... ¡Los *Angry Men*!, por Dios! ¡Todo, todo, todo es estúpido! (Sanguinetti, 2015, p. 168)

Al comienzo de la obra, Belén es la que tiene mayor lucidez con respecto a las acciones fantasiosas que desean emprender los demás. Ella evidencia la irracionalidad de cometer un atentado bacteriológico hacia los seres humanos con alcance mundial y expone el sinsentido de las pretensiones revolucionarias, de manera tal de mostrar la carencia de lógica que se desborda en cada idea descabellada que presentan. La tontería de traducir el nombre de Los Iracundos como los *Angry Men* es una muestra de la claridad de pensamiento que tiene Belén hasta antes de absorber la testosterona, luego de que entra en contacto con la hormona a través de una lata de Coca Cola.

Es así que la música de Los Iracundos funciona como una especie de banda de sonido de esta obra teatral, ya sea porque se nombren sus canciones, produciendo una intertextualidad sonora para aquellos que conocen dichas canciones, como también cuando se cantan directamente por parte de alguno de los personajes, como por ejemplo, cuando Richard queriendo explicarle las reglas técnicas de la rima entre palabras a final de verso a Benjamín, comience a cantar algunos versos de la famosísima canción del grupo, “Puerto Montt”: “¿Sabés qué rima? *Piedad y soledad* riman. Como en ‘Silencio sin piedad/ encontraré al volver,/ mas en la soledad/ su voz me gritará no te vayas de mí’” (Sanguinetti, 2015, p. 175)

Más adelante, mediante una acotación en la que se indica que Richard está cantando “Va cayendo una lágrima” mientras realiza una coreografía vergonzosa (p. 178), Belén y Benjamín tienen un nuevo altercado sumamente violento en el que ella lo invita a pelear gracias a los efectos adversos de haber sido inoculada con testosterona. El contraste entre el contenido de la letra, la melodía sencilla y pegadiza de la canción y la coreografía ridícula que ensaya Richard, frente a la violencia con que le habla Belén intercalando insultos y golpes a su novio, produce una yuxtaposición de sentidos que requiere un esfuerzo mayor del público para comprender discernir la situación. Por un lado, lo simpático y torpe de las acciones de Richard, por otro lado, la brutalidad de la pareja entre golpes e increpaciones. Como acostumbra Sanguinetti en estas obras, la historia se cierra con una canción, en donde nuevamente recurre a Los Iracundos con la canción “El triunfador”. El final de la obra muestra que la testosterona ha hecho efecto en todos y se ha propagado. Alguien quien desconocemos –pero suponemos que es Chomsky ya que Ricardo le gritó un poco antes “acercándose a la puerta” y en un “inglés rústico”, “¡Please, wait Mr. Chomsky!” (p. 227)– empieza a golpear la puerta de entrada de manera brusca hasta romperla y atravesar su mano. Una situación de película de terror que podría ser comparable a la escena del hacha en *El resplandor* de Stanley Kubrick. Luego del apagón final, la acotación indica que suena “El triunfador” de la banda uruguaya, cuya letra en algunos de sus versos dice: “Con el saco entre los hombros, voy buscando mi destino/ no me importa a mí la gente más yo sigo mi camino/ con el saco sobre el hombro y mil sueños en mi mente/ de la vida no me asombro, si luchar es lo corriente/ Yo quiero ser un triunfador de la vida y del amor”. Otra vez, el contraste entre la canción de Los Iracundos cuya letra naïf cobra una nueva dimensión al montarse con la situación violenta que sufren los personajes que están viendo y viviendo cómo su revolución se lleva a cabo, aunque sin saber cómo van a desencadenarse los hechos y que consecuencias tendrá. Por lo que la ironía se establece porque en este caso los triunfadores, en

tanto consiguieron lo que querían, tal vez resulten siendo perdedores de su propia vida. Es así que la letra de “El triunfador” se resignifica para el espectador en ese contraste de imágenes visuales y sonoras.

También se hace una referencia breve y efímera al pop latino. Durante la conversación entre Nicolás y Benjamín, en la que el primero le insiste a su nieto de que haga un karaoke con canciones de Los Iracundos, luego le agrega: “Me hablaste mal y ahora necesito yogur y cantar pop latino variado leyendo letras” (p. 159). Si bien es un sub-género musical indeterminado, en Uruguay el pop latino fue una categoría con la que se dio a llamar a bandas de la música tropical que agregaban arreglos característicos de otros géneros musicales como la murga y el candombe. Entre las bandas destacadas estaban Mayonesa, Chocolate, Monterrojo, entre otras. No obstante lo cual, en el resto del mundo la categoría pop latino abarca un universo más amplio de artistas, desde Shakira hasta Ricky Martin, por lo que queda difuso a qué se refiere Nicolás cuando pide cantar canciones de pop latino ya que no hace ninguna referencia concreta. Más allá de esta aclaración, lo importante radica en que es el personaje de Nicolás el que hará menciones reiteradas a distintas músicas a lo largo de la obra. Como por ejemplo, cuando nombra al Himno Nacional del Uruguay diciendo:

Me siento como cuando leí la proclama en el Obelisco. Quiero escuchar el himno en silencio y gritar bien fuerte sólo en la parte del “tiranos temblad”, con el puño en alto y sentirme en la clandestinidad otra vez. Hoy puedo ser el Jesucristo de los anarquistas. El San Francisco de la vida en comunas. Hoy siento que por fin voy a poder cambiar el rumbo de la historia. (Sanguinetti, 2015, p. 159)

Nicolás, además de ser el personaje más radicalizado con respecto a sus ideas revolucionarias y anclado en el pasado sesentista, también demuestra una distorsión constante de su realidad cuando evoca recuerdos históricos. En la cita se observa que asume para sí el rol de orador en el famoso discurso del Obelisco del 27 de noviembre de 1983 en el que se convocaba al regreso de la democracia, cuando en verdad fue el actor Alberto Candeau quien tuvo ese papel central. Por otra parte, Sanguinetti parodia por medio de Nicolás una situación extraída y repetida de la realidad cotidiana durante la época de la dictadura que es cuando se cantaba el Himno en actos patrios o no, en el verso de “tiranos temblad”, las personas cantaban más alto como señal de protesta ante los militares golpistas. Dicha tradición impuesta por la fuerza de la costumbre se mantuvo luego en democracia como indicio del pasado. Las palabras de Nicolás son hiperbólicas, él se autopercibe como un mesías revolucionario que está próximo a cambiar el

mundo. De alguna forma, cree cumplir con la utopía de los sesenta, aunque tardíamente y de forma irrisoria.

Dentro de la esfera cultural y/o artística se encuentra el universo de intertextualidades teatrales, en la que se remite a Antonin Artaud y a Alberto Candeau, una referencia global y la otra local. El personaje de Nicolás le cuenta a su nieto que cuando nació su madre hizo un espectáculo performativo vanguardista en el hospital:

Fue una performance inolvidable. Una especie de *baby shower* inspirado en Antonin Artaud. Yo subía y bajaba en el ascensor con un tapabocas y la cara pintada de rojo mientras corría a las enfermeras gritándoles “el líquido amniótico y yo somos uno con el universo”. Completamente desnudo. Danzando. Era mi manera de demostrar felicidad frente al acontecimiento de la paternidad. (Sanguinetti, 2015, p. 157)

La narración de Nicolás, una vez más, resulta exagerada, fantaseosa y, en cierta manera, hasta engañosa si consideramos que ya ha mentido en cuestiones de acontecimientos históricos como la apropiación de la lectura en el Obelisco por parte de él cuando sabemos que fue Candeau. La yuxtaposición de sentidos se evidencia en el montaje de la imagen de un *baby shower* con la figura de Artaud. El *baby shower* es la celebración que se le realiza a la mujer embarazada con la significación de ser una fiesta de bienvenida al bebé pronto a nacer. Más allá de la alegría que supone se desprende de tal evento festivo, el mismo está envuelto en cursilería y lugares comunes difíciles de escabullirse, al ser parte de un agasajo que se ha impuesto en la actualidad como si fuese una tradición inexorable, a pesar que en tiempos históricos es muy reciente su incorporación folclórica, más aún en esta zona del mundo. Lo cómico de la situación radica en otorgarle a Artaud el rol de musa inspiradora de esa “especie de baby shower” performático que dice haber realizado Nicolás y que como todas sus afirmaciones quedarán en una zona de incertidumbre entre la realidad y la ficción del relato. Antonin Artaud como actor, director, ensayista y poeta ha sido célebre al punto de ser uno de los referentes ineludibles del teatro y el arte en general en el siglo XX, especialmente por su aporte teórico con su *teatro de la crueldad* y su visión integradora de todas las disciplinas artísticas como parte de un absoluto. Una vez más, lo trivial y efímero dialogando entre sí, el *baby shower* unificado a la maestría de una de las figuras más relevantes en los campos del arte como fue Artaud.

En cuanto a la referencia a Alberto Candeau, célebre actor y director teatral uruguayo, sucede de dos maneras distintas. La primera referencia es de manera implícita ya que no se lo nombra directamente. Como comenté anteriormente, Nicolás asume que fue él quien dio el famoso discurso en el Obelisco que en verdad diera Candeau, lo cual se aclara mediante nota al

pie en la edición impresa de la obra (p. 159). La segunda referencia es inmediatamente después cuando Benjamín le contesta increpándole por la mentira: “Abuelo, vos nunca estuviste en la clandestinidad. Y el de la proclama del Obelisco fue Candeau, no vos” (p. 159). Una crítica de tono irónico subyace en esta charla entre nieto y abuelo porque de esta conversación se desprende la visión distorsionada sobre los roles que tuvieron aquellos que vivieron y sufrieron la dictadura, asumiendo para sí un papel subversivo que no fue real. Es así que Nicolás representa a una parte de una generación que relata de forma épica su lucha contra el gobierno dictatorial, aunque en verdad hubo mayormente sumisión, resignación y obediencia.

Así como aparecen estas intertextualidades del ámbito teatral, las cuales son personas notables que se distinguen en su campo artístico, también figuran dos menciones al universo literario que poseen una discutida relevancia y producen debates críticos. Por un lado, el escritor Paulo Coelho y, por otro lado, el personaje ficticio de Harry Potter. A ambas figuras se las nombra conjuntamente de manera cínica por parte de Nicolás: “Paulo Coelho y Harry Potter, ese es el problema de la gente como Richard. Hagan un mix de los dos y van a entender el cúmulo de ideas de mierda que la gente publica en Facebook” (Sanguinetti, 2015, p. 216). Coelho, escritor brasileño, posee un pasado en el ámbito del cómic y la música, como por ejemplo las colaboraciones letrísticas que realizó para Raul Seixas, Rita Lee y Elis Regina, sin embargo, obtiene éxito y difusión masiva a partir de su narrativa novelesca con tintes autobiográficos, especialmente con su libro *El Alquimista*. A pesar de ser una celebridad en el mercado editorial y vender miles de ejemplares de cada uno de sus libros a nivel mundial, no ha logrado el beneplácito de la crítica literaria que ha reducido su obra a la categoría de libros de autoayuda, mal redactados y esotéricos. De manera semejante sucede con el personaje ficticio de Harry Potter, que si bien la saga de sus novelas ha producido una franquicia de ganancias multimillonarias para la creadora del personaje, J.K. Rowling, y paralelamente para la industria cinematográfica que ha llevado cada una de los libros a la pantalla grande, no se ha posicionado como una literatura valiosa, quedando al margen por ser considerada una literatura infantil y adolescente. Me atrevo a arriesgar que la opinión que ofrece Nicolás, esconde el pensamiento del dramaturgo, o por lo menos, una catarsis ante la observación de que el campo literario ha sido invadido por productos de consumo masivo de fácil digestión y que ello de algún modo queda reflejado en las reflexiones de poca valía que abundan en redes sociales como Facebook.

Por otra parte, las intertextualidades referentes al universo cinematográfico son el gremlin (Sanguinetti, 2015, p. 167), Chewbacca (p. 169), los zombis (p. 174) y el film de terror

Carrie (p. 200). Si bien el mito de los gremlins data desde hace siglos y aunque es impreciso su origen, estas criaturas malévolas y sabotadoras de las máquinas se hicieron populares en el siglo XX, primero con un cuento infantil de Roald Dahl y luego con el dueto de películas de la década del ochenta dirigidas por Joe Dante. La mitología de los gremlin cuenta que son criaturas que interceden en las maquinarias descomponiendo su funcionamiento normal y obstruyendo el cumplimiento de los objetivos de las mismas. Por este motivo, Belén exclama indignada: “Esto es el delirio de un Gremlin fascistoide!” (p. 167). Una de las cuestiones interesantes en la producción de la comicidad por parte de Sanguinetti es la de captar aspectos que circulan en el imaginario del colectivo social con respecto a referentes culturales y artísticos, sin importar si están en lo correcto o no, es decir, dejando de lado la verdad, tomando la narrativa que existe sobre esos referentes para luego volcarlos junto a otros referentes, produciendo en ese montaje de elementos divergentes la yuxtaposición de sentidos. Cuando se nombra a Chewbacca, la imagen de este personaje ficticio perteneciente a la saga de *Star Wars* está incrustada en el imaginario como la criatura fenomenal de gran altura, sumamente velludo, cuyo dialecto es incomprendible para los seres humanos ya que emite sonidos guturales. Resulta suficiente con esa imagen previa de Chewbacca para que el público que conozca al personaje comprenda el hilo delirante de imágenes que visualiza Benjamín como parte de su revolución bacteriológica:

Un hombre adulto produce entre doscientos sesenta y mil nanogramos de testosterona por decilitro de sangre. Con este virus en el escroto va a producir entre cinco mil y diez mil nanogramos de testosterona por decilitro de sangre. Los hombres ya son imbéciles de por sí, imagínate con toda esa cantidad de hormonas en el cuerpo. Una libido descontrolada, erecciones sin pausa, pelos por todos lados, voces gruesas. Y todo eso combinado con la agresividad de los gorilas de espalda plateada. Un mundo de Chewbaccas alzados como camioneros gordos, buscando algún orificio humano donde descargar sus genes. (Sanguinetti, 2015, p. 169)

Como suele hacer Sanguinetti en muchos casos, la referencia intertextual es al pasar, disimuladamente, como parte de la verbosidad acumulativa de imágenes incongruentes de los personajes. Así sucede con el nombramiento de Chewbacca unificado a la imagen grotesca de un camionero gordo que posee un apetito sexual inabarcable. De igual manera sucede con la ya repetida imagen de los zombis que suele usar el dramaturgo. Dice Richard: “Me imagino a mi padre con toda esa adrenalina en el cuerpo, con el virus comiéndose el escroto, portándose como un zombi cachondo y me entra un no sé qué, ¿entendés?” (p. 174). También con la emblemática película de suspenso y terror *Carrie* (1976), dirigida por Brian de Palma, a través de la comparación burda que hace Benjamín de su novia Belén, cuando esta sale de escena luego de

demostrar los poderes que ha obtenido gracias a la testosterona: “¿Ok? ¿Dijo Ok? ¿Se comporta como una mala versión de Carrie y se va diciendo ok?” (p. 200).

Las intertextualidades del universo del cómic y de los dibujos animados, pertenecientes a la esfera cultural y/o artística, se encuentran en las referencias a Pinky y Cerebro (Sanguinetti, 2015, p. 162), el gato Félix (163), Los Simpson (p. 165), X-Men (p.219), Batman y su batiseñal (p. 221) y *Animaniacs* (p. 227).

Los personajes de Pinky y Cerebro tuvieron su auge en la segunda mitad de la década de los noventa. Se trata de dos ratones blancos de laboratorio, cuya meta es la de tratar de conquistar el mundo. En cada uno de los capítulos, Cerebro idea un plan con tal cometido revolucionario que termina frustrándose por la incompetencia de ambos, la torpeza e inocencia de Pinky o las malas jugadas del destino. Teniendo estos rasgos característicos de cada uno de los ratones, es que Benjamín afirma convencido a su abuelo: “Y si me vine tan lejos, y si te traje desde tan lejos, es porque voy a llegar lejos. Como Pinky y Cerebro. Donde yo soy Cerebro y vos sos Pinky” (p. 162). Un poco más adelante, en la misma charla, el abuelo hará una apreciación que se puede considerar un rasgo generacional ya que él prefiere al gato Félix en lugar de Pinky y Cerebro (p. 163). El gato Félix tuvo su primera popularidad en las décadas del veinte y el treinta en épocas del cine mudo, y un nuevo resurgimiento de prestigio en la década del cincuenta cuando se trasmite en televisión, por lo que el dibujo animado es contemporáneo de la generación de Nicolás y de allí su preferencia.

En cuanto a los gustos o preferencias de dibujos animados, hay una mención de esas que se hacen en medio de la charla divagante de los personajes y es la de *Los Simpson*, la cual luego no se desarrolla ni se hace comentario alguno. Sin embargo, *Los Simpson* es un dibujo animado de gran influencia en la década de los noventa, absolutamente representativo del estilo humorístico de Sanguinetti e incluso de los procedimientos que utiliza en estas obras. Los Simpson se ha caracterizado por la utilización de múltiples referencias intertextuales cinematográficas, musicales, literarias, políticas, históricas e ideológicas, en cada uno de sus capítulos; es tan así la avalancha de citas escondidas que existen libros que sirven como guías de la variedad de transtextualidades que emergen a lo largo de la serie en cada temporada. Asimismo, la serie animada se caracteriza por tratar asuntos sumamente serios con un estilo humorístico que recurre a la ironía, la parodia y el grotesco, que se vincula directamente con los procedimientos de *yuxtaposición de sentidos* y el *palimpsesto ideológico* de Sanguinetti. Por lo dicho, considero que *Los Simpson* es uno de los productos culturales que posee un contacto

estrecho con estas obras de Sanguinetti, además, por supuesto, de la coincidencia generacional dada la fecha de nacimiento del dramaturgo.

Tanto el *palimpsesto ideológico* como la *yuxtaposición de sentidos* se pueden observar en breves enunciados de los parlamentos de los personajes, como por ejemplo cuando Nicolás hace una comparación ilógica, absurda e imprevista: “La mancha en la cabeza de Gorbachov tiene mensajes subliminales, mierda (...) Es la batiseñal rusa que, en vez de hacer aparecer a Batman, hace aparecer perestroikas por todos lados” (p. 221). Por un lado, se establece una relación transtextual con Batman y la batiseñal, Gorbachov y la Perestroika; en la que la idea del palimpsesto a su vez esconde distintas ideologías que emergen de cada uno de los referentes. Batman es un personaje ficcional explotado como producto cultural por las corporaciones de la industria del entretenimiento en un sistema capitalista, mientras que Gorbachov como político es un representante del comunismo ruso de la década de los ochenta para decirlo en líneas generales, sin entrar en los detalles minuciosos de su gobierno. Entonces, la yuxtaposición de estas dos imágenes, la de la mancha en la cabeza de Gorbachov como una batiseñal rusa, producen un extrañamiento irrisorio en el público que no había nunca antes asociado dichas imágenes.

Las relaciones transtextuales se repiten entre las obras de Sanguinetti, como sucede con *Animaniacs*. En *Argumento contra...* los protagonistas se ponían máscaras de los personajes de *Animaniacs*: Yakko, Wakko y Dot, para llevar adelante su plan de atentado en la Facultad de Humanidades. Entre la primera y la tercera obra de la *Trilogía de la Revolución* existen varias conexiones. Así como se repite la referencia de *Animaniacs*, los protagonistas que están en Manhattan piensan en la posibilidad de que unos estudiantes de Humanidades en Montevideo se les adelantaron y concretaron la propagación del virus; Benjamín declara: “Se lo conté a unos amigos de Humanidades y me dijeron que la idea era muy buena, y que ojalá se les hubiese ocurrido a ellos. Y me pareció bueno ponerlo en Twitter” (Sanguinetti, 2015, p. 210). A su vez, en ambas obras, los protagonistas creen que la revolución debe iniciarse con un atentado; en la primera es un atentado de escala menor, localista, en la tercera, el atentado es global y le compete a toda la humanidad. En las dos obras, los personajes se mueven por una visión utópica, un ideal rescatado desde décadas atrás que intentan recuperar, aunque son inútiles para encontrar los mecanismos efectivos que logren cumplir su objetivo.

En cuanto a las intertextualidades de la cultura pop se encuentran alusiones al Wii (Sanguinetti, 2015, p. 160), Cupido (p. 162), Coca-Cola (p. 168), Nix (p. 170), el Sida (p. 186),

Pringles (p. 188), *La Diaria* (p. 190), Teletón (p. 190), Mc Donald's (p. 190), Trivial (p. 192), War (p. 192), la Batalla Naval (p. 192), la frase "oligarca puto" (p. 197), la Ceibalita (p. 203), Youtube y Tiranos Temblad (p. 203), Green Peace (p. 211) y Poett (p. 225).

Dichas intertextualidades de la cultura pop, las podemos subdividir en: 1) marcas de productos, bienes o servicios como son las bebidas gaseosas Coca-Cola (internacional), Nix (nacional), la consola de videojuegos Wii, las papas fritas Pringles, el periódico de izquierda *La Diaria*, la empresa de comida rápida Mc Donald's, el desodorante de ambiente Poett, la plataforma virtual Youtube; 2) juegos de mesa como son el War, la Batalla Naval y el Trivial, 3) elementos diversos con una significación simbólica que va más allá de lo que son en sí, como los prejuicios sobre el Sida, la cursilería de Cupido, la empresa de recaudación de fondos solidarios Teletón, la organización Green Peace y 4) frases que han cobrado un estado popular como el caso local del "oligarca puto".

Las múltiples referencias a marcas de productos, bienes o servicios que hace mención el dramaturgo dan cuenta de la relevancia que poseen en nuestro accionar cotidiano. De manera llana podría entenderse que la simple mención de todas estas marcas podrían ser intercambiables por otras pertenecientes a la misma categoría del producto que se nombra. Y esto es verdad en líneas generales. No importa en sí la marca, sino lo que significa la acumulación de estas imágenes en nuestras vidas. La publicidad como procedimiento de seducción para la compra de estas marcas, más allá de lo invertido en sus campañas, ha logrado consolidar una imagen de esos productos en el imaginario social. Cada marca produce una huella afectiva en nosotros y las hemos incorporado naturalmente como parte de la vida. Por este motivo, el nombramiento insistente de todas estas marcas de parte de los personajes no es meramente decorativo, artificioso y con intenciones realistas, sino que aborda de manera subyacente el laberinto en el que nos encontramos en el sistema capitalista. Es decir, la imposibilidad de pensar al mundo sin marcas que señalen a determinados productos, bienes o servicios. Por supuesto que Sanguinetti se vale del doble juego de nombrar marcas internacionales que pertenecen a corporaciones gigantescas, líderes del mercado, y por contraste, nombra marcas nacionales cuya identidad comercial produce la simpatía, el desagrado o la comicidad del público local, dependiendo de cuál sea el caso. Un claro ejemplo de esto: la marca Coca Cola posee desde su nombre, logotipo, colores, eslóganes, publicidades televisivas, presencias en filmes y un largo etcétera, un estatus de privilegio en la mente de los consumidores sin importar si efectivamente somos clientes de la empresa, mientras que una marca local del mismo producto como lo es Nix, posee una

identificación nacional aunque con una reputación menor que provoca la comicidad cuando es aludida en la historia. Por lo dicho, la ironía es prácticamente explicitada por el personaje de Benjamín: “Un virus que acaba con el Capitalismo alojado en la pintura roja de las latas de Coca-Cola” (p. 170), pero para que la desfachatez de la idea no quede meramente en la ilógica ocurrencia de gestar una revolución epidérmica a través de las latas de Coca-Cola, el plan irreverente se desarrolla al narrar que conocieron a un uruguayo que le vende la pintura roja a la empresa internacional de gaseosas, aunque el hombre odia esa marca porque “Dice que le da gastritis, ¿entendés? Y toma Nix guaraná porque se volvió ultra nacionalista” (p. 171), por lo que los ayudará a contaminar las latas de Coca-Cola.

Las intertextualidades de alcance mundial son, obviamente, más fáciles de interpretar que aquellas que hacen un guiño directo a los espectadores locales. Sin embargo, en la interpretación humorística de las situaciones que acontecen también es una variable relevante la cuestión generacional. Cuando Sanguinetti hace humor con el tema del Sida, como expliqué en el anterior apartado, está tomando como dispositivo irónico aquellos elementos culturales y populares que engloban un conjunto de prejuicios enraizados en algunas generaciones mayores. En esta obra queda manifiesto en la instancia en que el abuelo Nicolás está adjudicándole colores a cada continente en el juego de caja War y dice: “África es rosada por el Sida” (p. 186). En una oración breve y sencilla gramaticalmente se superponen tres prejuicios discriminativos que Sanguinetti registra del costado más oscuro de la cultura pop: 1) los africanos son promiscuos en sus relaciones sexuales, 2) ser promiscuo es sinónimo de homosexualidad y 3) la homosexualidad se identifica con el color rosado. Por ende, en el razonamiento de Nicolás, todos esos africanos tienen Sida y África es rosada en el War. El dramaturgo, en una oración sintetiza un forma de pensamiento de una parte de una generación adulta.

Más allá de que cuando se habla de cultura pop se piense en una iconografía determinada, la cultura pop también es una forma de pensar al mundo desde una perspectiva simplista, llana, superficial. El pensamiento de la cultura pop tiende a banalizar las cuestiones y a tratarlas al igual que un producto de consumo, trivializando su esencia. Por eso afirmo que lo mismo sucede con otras referencias que aluden al pensamiento de la cultura popular como la imagen de Cupido: “Y arruínense la vida creyendo en Cupido hasta que los fulmine la diabetes” (p. 162); la descabellada representación de la Teletón: “Geopolítica para retrasados mentales estás haciendo acá. Me siento en una asamblea de niños Teletón, Nicolás” (p. 190); la organización no gubernamental Green Peace: “Eso es puro Green Peace y pseudo hipismo ecologista” (p. 211) ; y

tal vez la más compleja de entender y seguramente que pase desapercibida en el contexto de la historia es la frase “oligarca puto”, por lo que me detendré a explicar este caso. En 2007, durante una sesión de diputados en el parlamento en donde se discutía sobre los hechos acaecidos en el Hospital Filtro en 1994, se produjo un cruce entre el diputado frenteamplista Juan José Domínguez y el diputado nacionalista Luis Lacalle Pou, actualmente presidente del país. En el intercambio violento de agresiones verbales y golpes, Domínguez le expectoró la frase “Te voy a romper la cabeza, oligarca puto” que quedó como un chiste reutilizado en instancias carnavaleras. Sin embargo, es muy probable que generaciones más jóvenes no sepan o no recuerden este hecho, aunque la frase “oligarca puto” se instaló como insulto con tono humorístico.

En la esfera ideológica se nombran al capitalismo y al comunismo (Sanguinetti, 2015, p. 154), Durkheim (p. 155), Passolini y el Marqués de Sade (p. 156), Stalin (p. 156), Trotsky, Mao, Dios (p. 159), Noam Chomsky (p. 168), la FEUU (p. 168), LGTB (p. 169), el foquismo (p. 171), la Vertiente Artigusita (p. 184), el Opus Dei (p. 185), UNASUR (p. 188), Kim Jon-un (p. 190), el muro de Berlín (p. 190), Tabaré Vázquez (p. 206), Gadafi (p. 211), Hobbs (p. 214), Pol Pot (p. 214), Foucault (p. 218) y Gorbachov (p. 221).

La esfera ideológica tiene un fuerte lazo con el universo histórico porque de hecho en varios casos los acontecimientos históricos remiten ineludiblemente a un posicionamiento ideológico. El criterio de ubicación lo hago ateniéndome a cómo se lo está citando dentro de la trama de la obra, es decir, a que aspecto se está aludiendo del intertexto. Entonces, es así que en *Breve apología...*, las intertextualidades de la esfera ideológica se conectan con el universo de la historia, la filosofía, la sociología y la política. Para empezar por esta última, se nombran personajes de la política internacional como Trotsky, Stalin, Gadafi, Kim Jon-un, Pol Pot y Gorbachov; de la política nacional como Tabaré Vázquez; sectores políticos como la Vertiente Artiguista; doctrinas ideológicas como el capitalismo y el comunismo. En cuanto a pensadores de la filosofía y la sociología se alude a los pensamientos de Passolini, Marqués de Sade, Chomsky, Foucault y Durkheim. También aparecen referencias a organizaciones diversas como la FEUU, LGTB, la UNASUR y el Opus Dei, en estos casos vemos que algunas son nacionales, regionales e internacionales. Finalmente, hay elementos intertextuales como el muro de Berlín o el foquismo que son mencionados por el trasfondo ideológico que se desprende de ellos.

Para cerrar este apartado sobre la obra *Breve apología...*, mencionar que como sucede en todas estas obras de Sanguinetti, el universo histórico junto al filosófico dentro de la esfera

ideológica, son las encargadas de producir el procedimiento del *palimpsesto ideológico* que utiliza el dramaturgo como herramienta para generar el extrañamiento del público. En este sentido, en el universo histórico surgen intertextualidades con aspectos de la historia reciente: Wiki Leaks y Julian Assange (Sanguinetti, 2015, p. 164), Chiang Kai-shek (p. 164), Kropotkin (p. 165), el Mundial de fútbol de Sudáfrica de 2010 (p. 171), la Toma de Pando (p. 177), Slobodan Milosevic (p. 192), los indignados de Cataluña (p. 211), la amenaza a los árboles de Estambul (p. 211). En estas referencias se puede observar acontecimientos efímeros que no tuvieron trascendencia histórica como los indignados de Cataluña del 2011 o la protesta por la tala de árboles en Estambul para hacer un shopping; el cuarto lugar que consiguió la selección uruguaya de fútbol en el Mundial de 2010 en Sudáfrica cuya trascendencia queda restringida solamente para los uruguayos; la publicación de los documentos en Wiki Leaks por parte de Assange que tiene consecuencias hasta el día de hoy y la toma de Pando por parte de los tupamaros que forma parte de los acontecimientos previos al golpe de Estado de 1973.

En definitiva, en *Breve apología...* Sanguinetti demuestra la maestría que ha alcanzado a través de los procedimientos que ha conceptualizado bajo los nombres de *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos*, al lograr ya no solo que las intertextualidades dialoguen con elementos externos a las historias de las obras, sino que también proponiendo un diálogo entre las propias obras de la *Trilogía de la Revolución*.

5.4. *El gato de Schrödinger*¹⁴

A partir del título se establece una conexión transtextual con un experimento imaginativo, cuya hipótesis central se basa en una paradoja, perteneciente a la mecánica cuántica dentro del campo de la física. El creador de dicho experimento fue el físico y filósofo Erwin Schrödinger y por ello este razonamiento de carácter experimental recibe el nombre de “El gato de Schrödinger”. Dicho físico propone esta hipótesis en un artículo titulado “La situación actual de la mecánica cuántica” (1935) en el que propone pensar en un gato dentro de una cámara de acero hermética en la que junto a él se encuentra una vasija que contiene encapsulado el gas de cianuro de hidrógeno y cuya integridad depende de un contador Geiger que habilita a un martillo pronto

¹⁴ Este apartado del capítulo es una reescritura de un artículo que publiqué en 2021 en la Revista [sic] (29), titulado “Conceptos de *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos* en el drama satírico *El gato de Schrödinger*, de Santiago Sanguinetti” (pp. 132–140). En dicho artículo usé la edición *Animalia* (Blanco, Calderón y Sanguinetti, 2018), mientras que en la actual reescritura utilicé la publicación de la obra en *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente* (Sanguinetti, 2021).

a romper la vasija y soltar el gas, por lo que el gato moriría inmediatamente. El hecho de que el contador Geiger dispare al martillo depende de una fuente de átomos radioactivos que se desintegran de forma cuántica, por lo que su función de onda se encuentra en ambos estados simultáneamente, es decir, integrados y desintegrados. De esta manera, las posibilidades de que el gato esté vivo o muerto son del cincuenta por ciento y no se sabría hasta no abrir la cámara de acero cuál es su condición de existencia. A partir de este ejercicio de la imaginación se construye la idea de la superposición cuántica de lo real, en la que mientras el gato esté dentro de la caja estará vivo y muerto simultáneamente (Contín Aylón, 2012, pp. 34-35). La superposición cuántica de la realidad promueve la concepción de distintas posibilidades de lo real que están superpuestas y solamente la intervención desde el exterior, aunque esta sea mediante la observación, es la que determina que sea una sola.

El experimento imaginativo de “El gato de Schrödinger” ha promovido el cuestionamiento filosófico de la realidad que observamos, y como consecuencia ha servido de influencia temática para distintos campos del arte como la literatura, el cine, el teatro y los cómics, que presentan el tema de la superposición cuántica de modos diversos. Es así que el título breve, en comparación con los otros que integran la *Trilogía de la Revolución*, de *El gato de Schrödinger* posee una fuerte carga transtextual que va más allá del hecho planteado por el físico en la década de los treinta del siglo XX, sino que conecta con todos aquellos productos artísticos que han retomado el tema. Es decir que el título de esta obra posee un peso transtextual (Genette, 1989, pp. 9-10) por haberse convertido en una referencia de la cultura pop de la actualidad ya que se alude a él de manera explícita o implícita en múltiples ocasiones.

Por consiguiente, al encontrarse con el título en cuestión se producen dos tipos de conexiones transtextuales: por un lado, aquellos conocedores del campo de la física que inmediatamente lo relacionen con las teorías que debatían científicos como Einstein, Podolsky, Rosen, Bohr, Heisenberg y Schrödinger (Contín Aylón, 2012, pp. 3-4) en las décadas del veinte y del treinta del pasado siglo y, por ende, circunscriban al título en un ámbito restringido a lo académico y erudito; por otro lado, aquellos que más allá de que conozcan o no las discusiones del pasado sobre la mecánica cuántica, sin embargo si sean conocedores de los productos u obras artísticas que se han creado con la temática de la superposición cuántica y que aludan al ya famoso gato. Vale decir que hay un trabajo que está a medio camino entre los dos tipos de conexiones que es el tratado de divulgación científica “En busca del gato de Schrödinger” (1984) de John Gribbin, que de alguna manera recuperó la temática en un tiempo más cercano al nuestro

para difundir de manera más sencilla y popular a una temática que de por sí es sumamente compleja.

En cuanto al análisis de la obra de Sanguinetti, me interesa el segundo tipo de conexiones porque ellas se vinculan con la noción amplia de cultura pop que utilizo en esta tesis y que aparecen frecuentemente como transtextualidades en las obras del dramaturgo. Como he dicho, el asunto del gato de Schrödinger emerge con mayor frecuencia en las últimas décadas en productos culturales de vasto consumo popular como las películas de superhéroes que proponen la idea de multiversos que ofrecen distintas posibilidades para sus personajes; la famosa *sitcom* *The Big Bang Theory* que en uno de sus capítulos emblemáticos Sheldon, uno de sus protagonistas *nerd*, realiza una explicación del experimento a la incrédula Penny; las series animadas para adultos *Los Simpson*, *Futurama* y *Rick y Morty*; el dibujo de super héroes *Teen Titans Go* y la serie dramática y de ciencia ficción alemana *Dark* que al cierre de su tercera temporada explica la superposición cuántica y el experimento imaginativo de Schrödinger. Con estos ejemplos, pretendo demostrar cómo se ha incorporado la temática en general de la mecánica cuántica y el caso específico del gato de Schrödinger en la cultura popular.

El hecho de que la cultura pop inscriba al gato de Schrödinger como un conocimiento popular, sin importar que tanto se sepa de él en profundidad, lo quita de la restricción de los límites del ámbito científico del campo de la física y más específicamente de la mecánica cuántica, y lo vuelve un saber popular de referencia. Una persona cualquiera, sin formación sobre la temática, pero que haya consumido como espectadora algunos de los productos artísticos o comunicacionales que he nombrado, puede llegar a comprender panorámicamente qué es lo que se entiende cuando se habla de superposición cuántica, realidades alternativas o multiversos.

De hecho, en entrevista con Santiago Sanguinetti (comunicación personal, 27 de julio de 2017), el dramaturgo comentaba que aprendió sobre el asunto a partir de ver videos en la plataforma virtual YouTube, lo cual demuestra que cualquier usuario de internet con interés en la temática puede acceder a una información general que lo oriente sobre qué se trata, subrayando por lógica que se trata de un saber superficial, lejano a la experticia.

Por todo lo dicho, el título de esta obra en tanto paratexto nos ofrece una significación connotativa amplia de referencias y que, a su vez, se aleja de la formulación sintáctica y gramatical que ofrecen los títulos de las obras de la *Trilogía de la Revolución*. Si los títulos de las obras de la trilogía se asemejaban a un ensayo humanístico en tono paródico, este

directamente apela a un dato científico, cuya parodia se deberá descubrir una vez que el público espectador o lector se enfrente a la obra.

La obra *El gato de Schrödinger* cuenta la historia de los entretelones de un partido de fútbol que se está disputando, aunque los espectadores asistimos al vestuario en donde se encuentran cinco personajes interactuando: Roberto y Alfredo, mascotas de uno de los equipos de fútbol; Nestor, futbolista; Milton, director técnico y Jorge, dirigente deportivo. Por cierto, todos estos personajes se repetirán aunque pertenecientes a otro universo paralelo, dándole lugar de esta forma a la temática de la superposición cuántica y la idea de los multiversos. El personaje de Schrödinger es una silueta dentro de la historia ya que se lo nombra como físico experto en la mecánica cuántica. En un momento de la trama se dará que personajes de distintos universos coincidan en el vestuario, planteándose la paradoja del experimento imaginario de distintas posibilidades conviviendo simultáneamente en un mismo tiempo. Vale aclarar que la temática de esta obra no se acota al problema de la física cuántica y la posibilidad teórica del multiverso, sino que los personajes deambulan en conversaciones absurdas, irónicas, paródicas, burlescas sobre sus apreciaciones sobre el fútbol y la vida que resultan una convocatoria al humor del público. En esos diálogos es que se presenta un repertorio de transtextualidades, de manera semejante a lo que sucede con las obras de la *Trilogía de la Revolución*, por lo que será una característica predominante en esta tetralogía de Sanguinetti conformada por tres tragedias y un drama satírico. El dramaturgo comentó en una entrevista que esta sátira es el punto final de su tetralogía como modo de imitación de lo que hacían los autores clásicos griegos al presentar sus obras en concursos dentro de las fiestas dionisiacas (Entrevista exclusiva..., 2016, párr. 25). Al considerar las cinco categorías de transtextualidad de Genette (1989), en este caso se presencia a la architextualidad ya que se establece la relación genérica que conecta a la tetralogía de la Grecia antigua con la tetralogía de Sanguinetti (Genette, 1989, pp. 13-14).

En cuanto a las transtextualidades que aparecen en esta obra, nuevamente podemos apreciar las que se agrupan dentro de la esfera cultural y/o artística en donde se encuentran referencias a marcas publicitarias (locales y mundiales); referencias a personajes de la cultura pop, tanto reales como ficticios; referencias cinematográficas; referencias musicales y referencias teatrales y literarias. Así también, se encuentra la esfera ideológica en la que se presentan referencias políticas e históricas. A diferencia de las anteriores obras, aparece claramente una esfera distinta, amplia e indefinida, que en este caso incluye dentro de sí a un universo de referencias científicas dada la particular temática cuántica. Y finalmente,

intertextualidades con las obras de la *Trilogía de la Revolución* y metatextualidades con la propia obra de *El gato de Schrödinger*, que en cierta forma funciona para subrayar el cierre de la tetralogía, es decir, todas las obras interconectadas entre sí, justamente como si fueran parte de un mismo universo o de un multiverso.

El universo de marcas publicitarias son una señal de estar viviendo en un imperio iconográfico de productos de consumo global dentro de un sistema capitalista. Sanguinetti insiste en intercalar nombres de empresas comerciales, locales o mundiales, aunque sea incluso innecesario para la propia historia que se está contando. Por ejemplo, en *Breve apología...* la reiterada mención de Coca-Cola tiene su sentido en sí ya que parte del plan terrorista de propagación del virus está encauzado gracias al alcance mundial que posee la gaseosa. En cambio, en otras ocasiones, la mención de Coca-Cola solamente es decorativa y perfectamente es intercambiable por el nombre de otra empresa del mismo producto, como cuando el personaje de Milton del universo paralelo argumenta que es un anarquista radical diciendo: “No me cepillo los dientes. No tomo Coca-Cola” (Sanguinetti, 2021, p. 301).

En este sentido, los nombres de marcas mundiales, en líneas generales, pueden ser interpretadas fácilmente por cualquier espectador, sin importar su enclave territorial. Esto sucede con marcas de empresas como la gaseosa Coca-Cola, la bebida isotónica Gatorade, la consola de videojuegos Play Station y la plataforma de videos YouTube. Cuando Roberto le intenta explicar a Alfredo que las personas que pertenecen al ámbito deportivo consumen determinados productos, el humor surge de explicitar un lugar común que se palpa en la vida cotidiana: “La gente como nosotros no toma daiquiris, ¿entendés? La gente como nosotros toma Gatorade” (Sanguinetti, 2021, p. 237). Esta observación de Roberto parodia la acción de tomar Gatorade como una manera de mostrarse ante los demás saludables y sanos por parte de personas que practican deportes. De manera semejante sucede cuando el director técnico Milton le increpa al jugador Nestor: “¿Por qué lees sobre la física cuántica? ¿Por qué no jugás al Play Station como los demás que son normales y no mongólicos como vos?” (p. 247). El razonamiento de Milton apela al lugar común de observar que los jugadores de fútbol se exhiben a través de redes sociales, en momentos de ocio, jugando con la consola de videojuegos Play Station, por lo que sería anormal que un jugador se pueda instruir en una temática tan compleja como la física cuántica. La discusión entre el técnico y el futbolista, sobre los intereses culturales que debe tener un deportista, da pie al señalamiento de una práctica actual de autoaprendizaje que se ha instaurado a partir de estar insertos en una cibercultura. Se trata de obtener información general

sobre cuestiones de la vida y el mundo a partir de ver videos en YouTube. Si consideramos que Sanguinetti declaró haber aprendido sobre física cuántica viendo videos en dicha plataforma, el parlamento de Nestor cobra un sentido irónico sobre el propio dramaturgo: “Estaba mirando videos en YouTube, y de Saturno salté a Heisenberg. Y empecé a aprender cosas sobre física cuántica. Es un mundo apasionante. Hay cosas verdaderamente pequeñas en el universo. Como los electrones, ¿entendés?” (p. 247). La declaración de Nestor apunta a la práctica de incorporar información fragmentada a partir del uso de hipervínculos en donde los usuarios asisten a enlazar una información con otra de manera arbitraria y subjetiva.

Por otra parte, otras marcas de alcance regional o local pueden implicar un mayor esfuerzo de comprensión o incluso su incompreensión por parte de los espectadores. Así sucede con el analgésico antiinflamatorio Rati Salil cuyo uso es de alcance regional y no de difusión mundial.

Las referencias a personajes, reales o ficticios, de la cultura pop posibilita connotar una huella sincrónica de Sanguinetti en las elecciones que hace de íconos populares. El nombramiento de personajes reales como Nadia Comaneci, o ficticios como Alf y Batman, transmiten alguna pista de la mirada generacional del dramaturgo. Si bien, claro está, que Batman es un personaje a esta altura atemporal ya que cada generación renueva su relación con el superhéroe y el actor que lo interpreta; en los casos de Comaneci y Alf, sí sirven como indicios generacionales. Alf fue el personaje protagonista de la *sitcom* homónima que se transmitió durante la década de los ochenta y tuvo sus repeticiones en la siguiente década en el Uruguay. En tanto Nadia Comaneci fue una gimnasta olímpica que obtuvo varias medallas durante su carrera deportiva, pero que además se transformó en un símbolo de su país, la Rumania comunista, para el resto del mundo. Los triunfos deportivos de Comaneci produjeron un relato mítico de índole político, más allá de lo deportivo.

En el caso de las referencias cinematográficas sucede que todas ellas ya han sido mencionadas en las anteriores obras de la *Trilogía de la Revolución*. Si bien es verdad que otras intertextualidades pertenecientes a otros universos también se reiteran, en el caso específico de las cinematográficas acontece que la totalidad de ellas ya han sido nombradas. Es así que las referencias a *Un perro Andaluz*, *Taxi Driver*, los zombis y Félix el gato, son una reiteración intertextual que, por lo tanto, producen un vínculo entre las obras de Sanguinetti. De hecho, la famosa escena del film dirigido por Luis Buñuel, *Un perro Andaluz*, en la que se visualiza a una mujer que se hace un corte en el globo ocular, es citada tanto en *Argumento contra...*, como

también en la primera edición de *El gato Schrödinger* publicada en el libro *Animalia* (2018) que reúne textos dramáticos de Sergio Blanco, Gabriel Calderón y Santiago Sanguinetti. Sin embargo, en una segunda edición de *El gato de Schrödinger*, publicada en el libro compilatorio *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente* (2021), la referencia al film desaparece. A partir de esta situación se puede percibir que ya no solamente se trata de que en la representación del texto dramático el director tome decisiones de cómo llevar adelante la obra, quitando o agregando elementos, sino que también es el propio dramaturgo que en un lapso de tres años, publica su texto con modificaciones que alteran los efectos humorísticos que pueda llegar a tener sobre el público. Como dice Dubatti (2008), en cuanto a la relación existente entre el texto dramático escrito y el texto escénico, representado, se producen variaciones con respecto al original (p. 137). En este caso estamos frente a un texto dramático pre-escénico de segundo grado, ya que Sanguinetti realizó una reescritura del texto literario.

En cambio, la intertextualidad con la también famosa escena de *Taxi Driver* en donde el personaje de Travis Brickle, interpretado por Robert de Niro, dice la frase “Are you talking to me?” mirándose al espejo, es utilizada tanto en *Argumento contra...* como también en *El gato de Schrödinger* cuando el personaje de Roberto del universo original se enfrenta al Roberto del otro universo, en una especie de juego de espejos que recuerda a la referida escena de la película de Scorsese. En tanto, las referencias a los zombis, se puede constatar que son sumamente frecuentes en los diálogos de los personajes de Sanguinetti ya que aparecen en *Sobre la teoría...*, en *Breve apología...* y en *El gato de Schrödinger*.

En cuanto a las referencias musicales, tal vez sea la obra en cuestión la que posee una minoría de intertextualidades musicales en comparación con las anteriores. Al finalizar la historia, la acotación señala que suena la canción “The Kids Arent’t Alright” del grupo de punk-rock californiano The Offspring, cuya canción fue publicada en el disco *Americana* de 1998. Dicha canción tuvo gran difusión en medios de comunicación, especialmente en la cadena de televisión MTV, gracias a un video clip llamativo en su estética visual. La letra de la canción exhibe instantáneas de personajes de un barrio americano en la que los niños crecieron y no han cumplido sus sueños infantiles y no han concretado lo que su potencial indicaba que iban a ser. Esta letra pareciera no tener una correspondencia directa con la historia de la obra, aunque si la pensamos como una canción que cierra toda la tetralogía cobra una connotación poderosa. Dicen los versos iniciales de la canción: “When we were young the future was so bright/ the old neighborhood was so alive/ and every kid on the whole damn street/ was going to make it big

every beat”¹⁵; la letra muestra un mundo juvenil ilusorio de promesas a futuro en la que cada niño tenía una misión utópica a cumplir en su adultez y, sin embargo, luego agrega: “Now the neighborhood’s cracked and torn/ the kids are grown up but their lives are worn/ how can one little street”, mostrando la caída de esa utopía y la derivación en el fracaso. En este sentido, la letra cobra vigor en relación a la *Trilogía de la Revolución* en donde asistimos al fracaso de los sueños revolucionarios de un mundo mejor por la torpeza, inexperiencia o irracionalidad de los personajes.

Sanguinetti es profesor de literatura, por lo que también recurre usualmente a las referencias literarias y teatrales de obras canónicas, como son los casos de *Edipo Rey* de Sófocles, *Hamlet* de William Shakespeare y *La metamorfosis* de Franz Kafka. El mito de Edipo que Sófocles trasladó a las obras *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*, cuentan que una vez que el personaje, luego de un periplo de desventuras, reconoce haber cometido parricidio e incesto, decide quitarse los ojos para no enfrentar la realidad trágica. Sanguinetti parodia la situación con matices de humor negro:

NÉSTOR. Cerrá los ojos y vas a ser feliz. Como Edipo.

MILTON. ¿Edipo?

JORGE. Edipo no cerró los ojos, se los arrancó.

NÉSTOR. Y fue feliz.

JORGE. Quedó huérfano y viudo al mismo tiempo y de la misma persona. No creo que haya sido feliz.

(Sanguinetti, 2021, p. 256)

La cita que se hace de Hamlet, “Ser o no ser”, ha sido tan repetida que forma parte del acervo del conocimiento popular, incluso de aquellos que no han leído o visto representada a la obra de Shakespeare. A partir de que en la trama se produce la aparición de los personajes pertenecientes al universo alternativo que se encuentran con los iniciales de la obra, se acude a la frase “Ser o no ser” aunque dándole un nuevo sentido en el contexto de la superposición cuántica y apelando implícitamente al experimento imaginario del gato de Schrödinger. Es decir, esos personajes son y no son al mismo tiempo.

La intertextualidad con *La metamorfosis* de Kafka se produce de manera implícita cuando Roberto realiza un extenso parlamento contando una anécdota de suma agresividad simbólica sobre cómo mató un gato y en ese instante tuvo una epifanía de transformarse en felino. El largo parlamento termina diciendo: “Una metamorfosis que me sienta muy bien y que

¹⁵ “Cuando éramos jóvenes el futuro era tan brillante/ el viejo barrio estaba tan vivo/ y cada niño en toda la maldita calle/ iba a triunfar en cada latido” (traducción de la autora).

va acorde a los tiempos que corren” (Sanguinetti, 2021, p. 263). Durante su discurso, parafrasea la locución popularizada por Thomas Hobbes “El hombre es un lobo para el hombre” aunque tiene su origen en el latino Plauto, “Homo homini lupus”, en cambio Roberto dice “Alguien tiene que ponerle un alto a esta explotación cruel que hace del hombre el gato del hombre” (p. 262). Más adelante, volverá con una consigna también popular, “Nada de lo humano me es ajeno” de Publio Terencio, aunque lo revertirá para decir: “Y sentencio de una vez y para siempre que todo lo humano me es ajeno” (p. 272) para así confirmar su transformación completa en gato.

Dentro de la esfera ideológica se encuentran alusiones políticas e históricas. En las intertextualidades políticas se observan referencias al anarquismo, al liberalismo económico y a la izquierda. Se nombran personas pertenecientes al anarquismo como Kropotkin, Bakunin, Prohudon y Malatesta; de la izquierda como Ho Chi Minh y Rosa Luxemburgo; y del liberalismo económico a Adam Smith. En cuanto a las intertextualidades históricas se hacen referencias al judaísmo y al nazismo, como también a personas relevantes de la historia como lo son Judas y Jesús.

En un extenso parlamento de Alfredo’, como suele darle Sanguinetti a algunos personajes con una finalidad explicativa, pero que simultáneamente contiene elementos sumamente irónicos y absurdos, el personaje evidencia el procedimiento de la *yuxtaposición de sentidos* al mezclar al equipo de fútbol Boston River con el pensamiento del filósofo ruso Mijaíl Bakunin y su obra *Dios y el Estado*, como también nombra al anarquista francés Pierre-Joseph Proudhon y al anarquista italiano Errico Malatesta:

Y que si les hablaba de Proudhon y Malatesta me iba a ganar su confianza, pensando que defendían el anarquismo individualista después de haber leído *Dios y el Estado* con un exceso de libre interpretación que los había hecho derivar teóricamente hacia el canibalismo (Sanguinetti, 2021, p. 300)

Un poco más adelante, será Alfredo’ nuevamente el que continúe con la *yuxtaposición de sentidos* cuando unifique en su discurso al Colisionador de Hadrones con los nombres de anarquistas ilustres: “Los franceses lo iban a hacer volar tapando los ductos de aire con libros de Bakunin y Kropotkin. No les gustó que descubrieran la partícula de Dios” (Sanguinetti, 2021, p. 302). A veces, las intertextualidades se desarrollan en su dilación de ideas concatenadas con un efecto sarcástico y, en otras ocasiones, la dilación da vuelta en círculos donde pareciera que los personajes quedan atrapados en la incomunicación o en la incapacidad de hacerse entender, como sucede cuando los dos Néstor de cada uno de los universos alternos discuten por el nombre

del cuadro de fútbol al que pertenecen, uno al Unidos por Ho Chi Minh y el otro al Club Social y Deportivo los Apóstatas de la Moral (pp. 289-290). Igualmente acontece con el Roberto del segundo universo diciendo que trabaja para el equipo Rosa Luxemburgo (p. 293) y con Milton que luego de nombrar a su institución, Liberalismo y Cerveza de La Pampa Fútbol y Paddle Club, aclara que es la que tiene en la bandera pintada la cara de Adam Smith con la inscripción “A estos bolches les tenemos que ganar” (p. 292).

Por otra parte, las intertextualidades científicas son en su gran mayoría pertenecientes al ámbito de la física enfocada en la mecánica cuántica. Se nombran a científicos ilustres de este campo de la física como son Heisenberg, Max Planck, Niels Bohr y, por supuesto, Schrödinger. El nombramiento de estos científicos es una demostración que la trama de la obra apela a distintos estratos de conocimiento del público. Como también, la diferencia lógica que implica enfrentarse con la obra representada y la obra escrita, ya que si se lee la historia se puede interrumpir e indagar sobre quienes son esas personas, mientras que en la obra teatralizada, lo efímero del acontecimiento convivial lo hace imposible. Continuando con las intertextualidades de la ciencia, se hace mención del Colisionador de Hadrones y de la partícula de Dios, como cité líneas arriba. Dentro de la ciencia, aunque vinculada al área de la psicología, se nombra a una de sus figuras más relevantes en lo que refiere al psicoanálisis, Jacques Lacan: “Estuve viendo videos de Lacan en YouTube, pero no se entiende una poronga” (Sanguinetti, 2021, p. 264).

Finalmente, registro las metatextualidades, es decir, cuando la historia de la obra alude a sí misma como sucede hacia el final cuando Jorge expresa:

Vamos a salir disfrazados, simulando ser algo que no somos, a encontrarnos con infinitos dobles de nosotros mismos en una puesta en abismo ontológica y absurda. Ya no era feliz en mi mundo, ahora tengo razones para ser infinitamente infeliz en este otro. Hoy no fue un buen día. (Sanguinetti, 2021, p. 305)

El término “puesta en abismo” proviene del francés “mise en abyme”, originario de Magny (Beristáin, 1993, p. 236), cuyo concepto señala cuando una historia se imbrica en otra, produciéndose un juego metaliterario: “es el tradicionalmente llamado relato dentro del relato: el enunciado personaje (creado por un enunciador-autor) finge como actor dentro de una historia, para dar cuenta de otra historia que puede aparecer como digresión de la primera” (p. 243). Es así que en *El gato de Schrödinger* la historia permite reflexionar sobre su propia condición teatral a través del personaje de Jorge que expresa determinados aspectos de la teatralización como el vestuario (“disfrazados”), la actuación (“simulando algo que no somos”), la

multiplicidad de personajes (“encontrarnos con infinitos dobles de nosotros mismos”) y explicitar la manera de representación de la historia (“puesta en abismo”). Dicha estructura de la puesta en abismo se vincula con la noción genetteana de la metatextualidad, “revelando el principio generador de la creación y su sentido. Permite atisbar la alternancia de los momentos de la realidad de la vida y los de la realidad de la obra artística” (Beristáin, 1993, p. 245). Pareciera que el dramaturgo usará la voz de Jorge para meditar sobre las características de su juego metaliterario y por ello las adjetiva de “ontológica y absurda” (Sanguinetti, 2021, p. 305) de manera que apunta a deliberar desde una mirada filosófica sobre las relaciones de existencia del ser y al mismo tiempo sobre la absurdidad de la vida. Dice Beristáin (1993): “Aquí no se trata de una segunda historia traída a cuento para que mejor se entienda la primera, sino de una paráfrasis metafórica de la misma historia” (p. 245). Por otra parte, el hecho de adjetivar de absurdo a esta puesta en abismo puede ser una señal que conecta en cierta medida la tetralogía de Sanguinetti con el Teatro del Absurdo, especialmente en lo que tiene que ver con los problemas de comunicación entre los personajes, la irracionalidad de algunas acciones y las derivas del pensamiento que fluyen en un sinsentido de asociaciones.

En conclusión, *El gato de Schrödinger* al igual que las obras que integran la *Trilogía de la Revolución*, es un exponente claro de los procedimientos que el dramaturgo llama *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos*, los cuales utiliza para confrontar distintas posturas sobre un mismo tema, al tiempo que la manera en que lo hace apela al conocimiento previo que puedan tener espectadores provenientes de distintos acervos culturales y generacionales.

6. Consideraciones finales

La tesis cumple con su objetivo general en cuanto a estudiar el llamado *teatro político* de Santiago Sanguinetti, a partir del análisis de las obras que integran la *Trilogía de la Revolución* y el drama satírico *El gato de Schrödinger*. Asimismo, de cada uno de los análisis se desprende una reflexión sobre la dramaturgia del autor, uno de los referentes emblemáticos del teatro uruguayo en el siglo XXI, que conforma junto a otros/a dramaturgas/os contemporáneas/os y/o coetáneas/os, una nueva generación de artistas teatrales que han consolidado su obra a nivel local, como también han trascendido fronteras. En este sentido, Sanguinetti cumple un rol activo como creador teatral, predominante en la escena nacional, junto a otros autores como son Gabriel Calderón, Sergio Blanco, Jimena Márquez, Marianella Morena, entre otros.

La investigación se centró en el estudio de los procedimientos de *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos*, elaborados conceptualmente por Sanguinetti, trasladados a la escritura de su dramaturgia y a sus puestas en escena, entendiéndolos a dichos procedimientos como diferenciales con respecto a sus obras anteriores. Es decir, siguiendo el propio razonamiento que hace el dramaturgo sobre sus creaciones, dividiéndola en dos tipos diferentes: la primera etapa de su dramaturgia caracterizada por lo abstracto, simbólico y poético, mientras que la segunda etapa, poseedora de fuertes raíces políticas.

Ambos procedimientos tienen su fundamento teórico en las perspectivas que ofrecen Peter Bürger (1987) en su *Teoría de la vanguardia* y Viktor Shklovski (2011) en “El arte como artificio”. El tipo particular de montaje que utiliza Sanguinetti en estas obras de teatro político, implica la yuxtaposición de sentidos dispares que son montados a un mismo nivel de importancia dentro del objeto artístico, uniendo significados imprecisos y contradictorios, se desautomatiza la percepción, donde el sentido se amplía para el receptor que tendrá que interpretar la disonancia ideológica. La relación *palimpséstica* implica acudir a diferentes signos de distinta naturaleza ideológica que al ser conectados entre sí provocan la pluralidad de significaciones posibles.

Los mencionados procedimientos tampoco son exclusivos de las creaciones de Sanguinetti. De hecho, como afirmo en la tesis, existen ejemplos superlativos que exhiben estos mecanismos de creación (como por ejemplo, la *sitcom* de animación, *Los Simpson*, que –por cierto– posee una clara influencia en sus dramas) en cuanto a yuxtaponer oximóricamente a un mismo nivel: lo serio y lo cómico, lo sagrado y lo espurio, la belleza y la fealdad, lo sublime y lo vil. Este juego de contrastes, puestos de manera unificada, convoca y provoca en el espectador/

lector un plano connotativo plurivalente en donde ninguna interpretación es unívoca y, por el contrario, se producen distintas capas de significación posibles. Estas potenciales significaciones, inferidas por el público, dependerán en gran parte de su capacidad para desentramar y conectar las múltiples transtextualidades que se evocan en los diálogos de los personajes de las obras en cuestión.

Desde este enfoque que presento en la tesis, entiendo que el conocimiento previo que tenga el público sobre el torrencial de transtextualidades expuestas será el catalizador responsable de los efectos humorísticos que se desprenden de cada una de las historias. Por este motivo, más allá de la obvia y lógica diferencia que existe entre leer una obra de teatro y verla representada, en estos casos de la dramaturgia tempestuosa de referencias de Sanguinetti se genera una dificultad que invita a un compromiso mayor de atención en aquello que se percibe en el escenario.

Cada una de las obras de la *Trilogía de la Revolución* junto a *El gato de Schrödinger*, las estudié desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro, porque este enfoque me brindó herramientas conceptuales y metodológicas para el análisis minucioso de las transtextualidades a las que recurre el dramaturgo para generar la comicidad. En este sentido, si bien requerí de los aportes teóricos de autores que estudiaron el humor, como Henri Bergson y Robert Escarpit, y de la propia mirada de Sanguinetti con respecto al conjunto de su obra, la Filosofía del Teatro me permitió estudiar *el detalle del detalle* de la micropoética de cada una de sus obras seleccionadas, para así comprender y reflexionar sobre la macropoética que engloba su teatro político. Vale decir que, de esta consideración que hago, emergen nuevas necesidades a futuras investigaciones, como por ejemplo estudiar exhaustivamente su primera dramaturgia de naturaleza poética y simbólica, como también analizar la dramaturgia posterior a *El gato de Schrödinger* que ha escrito en los últimos años con obras como *Bakunin Sauna, una obra anarquista* y *Tambo Prehistórico Theme Park*. Estas dos últimas, con la finalidad de observar si el dramaturgo continúa dentro de su etapa de un *teatro político*, o por el contrario, ha derivado hacia una estancia distinta.

En cuanto al estudio de las transtextualidades que emergen en los casos seleccionados, determiné que existen tres esferas predominantes: 1) la cultural y/o artística, 2) la ideológica y 3) una amplia e indefinida. Asimismo, las primeras dos esferas poseen dentro de ellas a universos temáticos a los que se aluden referencialmente. Es así que dentro de la esfera cultural y/o artística encuentro los universos que refieren a la literatura, la música, el cine, el teatro, los

dibujos animados y/o cómics y a la cultura pop. Mientras que en la esfera ideológica entreveo la presencia de los universos: político, filosófico e histórico. Considero que de estas esferas y sus correspondientes universos, el dramaturgo se favorece para proceder a establecer los mecanismos de montaje que le permitan llevar a cabo el *palimpsesto ideológico* y la *yuxtaposición de sentidos*, consideradas como herramientas que manifiestan las disonancias y ambigüedades que emergen de la vida, y por las que, al enfrentarse ante ellas el espectador será puesto en un lugar de exigencia interpretativa.

El montaje de elementos disonantes entre sí que aluden transtextualmente a universos –en principio– en contradicción y que, sin embargo, son yuxtapuestos en un mismo nivel de relevancia, producen una pluralidad de significaciones complejas a ser decodificadas e interpretadas por el público. No obstante lo cual, más allá de las posibles múltiples interpretaciones que puedan emerger de los lectores/espectadores, estimo que del *teatro político* de Sanguinetti se desprende una posición ideológica en la que se aúna la crítica sarcástica a un *mundo hostil y decadente* en sus valores humanos, una mirada irónica a la esperanza revolucionaria del pasado y, al mismo tiempo, un deseo de reencontrar un nuevo optimismo en la actualidad, a pesar de las contradicciones en las que nos encontramos los seres humanos en un mundo vaciado de compromiso político. Es así que, el montaje de elementos ideológicamente opuestos pueden parecer en una primera observación, una perspectiva propia del relativismo posmoderno, aunque al ahondar en el estudio de las obras, germina una propuesta que recupera los deberes pendientes del legado de la modernidad en cuanto al progreso de la humanidad. De esta manera, las obras que integran el *teatro político* de Sanguinetti describen las paradojas de la vida cotidiana de personajes que pretenden encauzar una revolución (nacional, latinoamericana, mundial) aunque pareciera que no poseen los instrumentos necesarios para cumplir tal cometido. Y es en esta descripción de las paradojas que se visualizan en la puesta de la *yuxtaposición de sentidos* en la que radica el compromiso político del dramaturgo sobre el mundo. Es decir, es el mundo que ofrece una yuxtaposición de significaciones sublimes y espurias, entre la violencia y la belleza, simultáneamente.

Como resultado de la aplicación de los mencionados procedimientos es que se produce un efecto humorístico que atraviesa transversalmente la parodia, lo grotesco, el humor negro, la ironía, el sarcasmo y el absurdo. Un humor incómodo en muchas instancias porque funciona como reflejo de una sociedad irracional, atontada y con falta de argumentos para revertir un proceso de estupidización cada vez más exponencial. El humor de Sanguinetti puede, incluso,

resultar desagradable porque ronda ciertas temáticas delicadas por su naturaleza, como también personajes respetados e idolatrados socialmente y trata acontecimientos históricos difíciles de exponer por fuera de la seriedad que implican. Por ende, los procedimientos de *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos* requieren de una atención y compromiso por parte del público para descubrir que en esa descripción de sucesos subyace una crítica al devenir del mundo.

El estudio de las micropoéticas que se evidencia en cada una de sus obras me permitió acercarme a una mayor comprensión de su macropoética, ateniéndome al *teatro político* del autor y a las obras seleccionadas. Sin embargo, debo hacer unas salvedades. Si bien cuando comencé mi investigación pretendía caracterizar la macropoética de Sanguinetti, en el recorrido y hacia el final de la misma entiendo que esta tesis es una aproximación a su macropoética. Esto se debe a algo que expliqué anteriormente, pero que puedo sintetizar en dos puntos. En primer lugar, es necesario analizar sus obras anteriores a la *Trilogía de la Revolución*, caracterizadas por lo abstracto, poético y simbólico, como las posteriores a *El gato de Schrödinger*, para determinar qué características poseen estas. En segundo lugar, mi estudio de las obras seleccionadas atiende algunos ángulos de análisis desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro, aunque no todos los desarrollados por Dubatti, por lo que queda abierta la propuesta para continuar la indagatoria en tal sentido hacia el futuro.

Referencias bibliográficas

Libros y artículos académicos

- Álvez, M. S. (2019). Cartografía Teatral desde Montevideo: algunas conceptualizaciones sobre el humor local y su comprensión en *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el cono sur* de Santiago Sanguinetti. *Revista [sic]*, (23), pp. 22–27. Recuperado de <http://w270336.ferozo.com/ojs/index.php/sic/article/view/98>
- Álvez, M. S. (2021). Conceptos de palimpsesto ideológico y yuxtaposición de sentidos en el drama satírico *El gato de Schrödinger*, de Santiago Sanguinetti. *Revista [sic]*, (29), pp 132–140. Recuperado de <http://w270336.ferozo.com/ojs/index.php/sic/article/view/15>.
- Beristáin, H. (1993). Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos). *Acta Poética*, 14(1-2), 235-276. Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/535/539>
- Bergson, H. (1953). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Blanco, S., Calderón, G., Sanguinetti, S. (2018). *Animalia*. Montevideo: Criatura editora.
- Burgueño, M. E. (2021). Breve bestiario teatral. En Blanco, S., Calderón, G., Sanguinetti, S., *Animalia* (pp. 7-23). Montevideo: Criatura editora.
- Burgueño, M. E. (s/f). Margarita Xirgu: el fin de una leyenda urbana. Centro de Documentación, Investigación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís. Recuperado de <http://www2.teatrosolis.org.uy/imgnoticias/201203/14176.pdf>
- Bürguer, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Calderón, G. (2012). La promesa y el cumplido. En S. Sanguinetti, *Sobre la Teoría del Eterno Retorno aplicada a la Revolución en el Caribe*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Caplán, R. (2020). Ecos de los 60-70 en *Trilogía de la revolución* de Santiago Sanguinetti. *Cahiers d'études romanes. Reveu du CAER*, (41), pp. 233-250. Recuperado de <https://journals.openedition.org/etudesromanes/11119>
- Choque Aliaga, O. D. (2019). “Dios ha muerto” y la cuestión de la ciencia en Nietzsche. *Estudios de Filosofía*, N° 59, pp. 139-166. Recuperado de <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n59a07>
- Colón, C. (2016). *Diario del primer viaje y otras cartas*. Chile: Montecristo Cartonero. Recuperado de https://issuu.com/juanpix85/docs/diario_del_primer_viaje_y_otras_car

- Corpas Culebras, P. (2017). *Sitcom, crisis y sociedad norteamericana: análisis de la ficción televisiva estadounidense desde los años 80 hasta la actualidad* (Tesis doctoral, Universidad de València, España). Recuperado de <https://roderic.uv.es/handle/10550/58719>
- Contín Aylón, G. C. (2012). *La paradoja del gato de Schrödinger y los problemas de la interpretación de la mecánica cuántica* (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España). Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:masterFilosofiaLogica-Gccontin/Documento.pdf>
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comyddhhlic/wp-content/uploads/sites/152/2020/08/7-De-Beauvoir-Simone-El-segundo-sexo.pdf>
- Dramaturgia uruguaya (2008). *Obscena*. MEC/DNC/INAE. Recuperado de <https://dramaturgiauruguaya.uy/obscena-1/>
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado*. Colección Textos Básicos. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Bs. As: Colihue.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Colección Textos Básicos. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Colección Textos Básicos. Buenos Aires: Atuel.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini. Recuperado de <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxkZWJhdGVzaGlzdG9yaWFhcnRleXBvbGl0aWNhfGd4OjU0ZTRmOTQ0YzE3MWJmMDE>
- Escarpit, R. (1962). *El humor*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

- Hernández Norzagaray, E. (2018). ¡La imaginación al poder! *UACJ Cuadernos Fronterizos*, 14(43), pp. 24-26.
- Lipovetsky, G. (2009). La sociedad humorística. En *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- López-Terra, F. (2018a). El pasado que regresa (Dramaturgia de *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe*). En García Barrientos, L. (Dir.), *Análisis de la dramaturgia uruguaya actual* (pp. 277-300). Madrid: Antígona. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/343721603_El_pasado_que_regresa_dramaturgia_Sobre_la_teor%C3%ADa_del_eterno_retorno_aplicada_a_la_revolucion_en_el_Caribe_de_Santiago_Sanguinetti
- López-Terra, F. (2018b). Claves de la dramaturgia de Santiago Sanguinetti (*El camino de Santiago*). En García Barrientos, L. (Dir.), *Análisis de la dramaturgia uruguaya actual* (pp. 301-314). Madrid: Antígona. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/343721513_Claves_de_la_dramaturgia_de_Santiago_Sanguinetti_El_camino_de_Santiago
- McLuhan, M. y Powers B.R. (1995). *La aldea global*. Barcelona: Gedisa editorial. Recuperado de monoskop.org/images/2/2c/McLuhan_Marshall_Powells_BR_La_aldea_global.pdf
- Mirza, R. (2015). El teatro como juego de debate político. En S. Sanguinetti, *Trilogía de la Revolución*. Montevideo: Estuario Editora.
- Murolo, L. y Del Pizzo, I. (2021). *Cultura Pop. Resignificaciones y celebraciones de la industria cultural en el siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Núñez, S. (2006). *Disney War*. Montevideo: Lapzus.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pérez, R. (2007). Pal Norte. En *Residente o Visitante* [CD]. Puerto Rico: Sony & BMG.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. España: Espasa Calpe. Recuperado de <https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/preciado-testo-yonqui.pdf>
- Real Academia Española. (2014). Apología. En *Diccionario de la lengua española* (23a. Ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/apologia>
- Real Academia Española. (2014). Argumento. En *Diccionario de la lengua española* (23a. Ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/argumento>
- Real Academia Española. (2014). Extravagante. En *Diccionario de la lengua española* (23a. Ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/extravagante>

Sanguinetti R., S. (2014). Una Trilogía de la revolución como alternativa al principio de no contradicción. *Apuntes De Teatro*, (139), pp. 130–137. Recuperado de <http://www.revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32319>

Sanguinetti, S. (2013). Escribir como una urgencia. *Primer Acto Cuadernos de Investigación Teatral*, I(344), pp. 98-100.

Sanguinetti, S. (2015). *Trilogía de la Revolución*. Montevideo: Estuario Editora.

Sanguinetti, S. (2016). *El gato de Schrödinger* [programa]. Montevideo: Comedia Nacional / Teatro Solís.

Sanguinetti, S. (2021). *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente*. Madrid: Punto de Vista Editores.

Sanmartín Ortí, P. (2006). *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7496/1/T29437.pdf>

Shklovski, V. (2011). El arte como artificio. En T. Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas Rusos* (pp. 77-98). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Artículos periodísticos

Barrios, A. L. (2009, 05 de setiembre). Entrevista con el dramaturgo Santiago Sanguinetti: Un teatro desde la honestidad y la emoción. *EntreTablas*. Recuperado de <http://entretablas.blogspot.com/2009/09/entrevista-con-el-dramaturgo-santiago.html>

Brum, S. (2016, 20 de agosto). El teatro como arte de preguntas. *Departamento de Cultura IMM*. Recuperado de <https://montevideo.gub.uy/institucional/noticias/el-teatro-como-arte-de-preguntas>

Cinco cascos azules uruguayos acusados de violar a un menor haitiano. (2011, 4 de setiembre). *BBC News Mundo*. Recuperado de https://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2011/09/110904_ultnot_uruguay_haiti_abuso_fp

Entrevista exclusiva al dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti: “En el teatro latinoamericano volvemos a hablar de lo político. (2016, 10 de abril). *Revista Nodal Cultural*. Recuperado de <https://www.nodalcultura.am/2016/02/entrevista-exclusiva-al-dramaturgo-uruguayo-santiago-sanguinetti-en-el-teatro-latinoamericano-volvemos-a-hablar-de-lo-politico/>

Feldman, D. (2020, 12 de noviembre). Santiago Sanguinetti: “Lo más humano, lo más interesante, siempre es la pregunta; que haga temblar una convicción”. *Contratapa*. Recuperado de <https://www.contratapa.uy/Archivo/Santiago-Sanguinetti--Lo-mas-humano-lo-mas-interesante-siempre-es-la-pregunta-que-haga-temblar-una-conviccion--uc19>

- Flamia, L. (2017, 24 de agosto). Hambre de escribir. *Semanario Voces*, Año XIV, N° 574, pp. 16-23.
- Gago, S. (2018, 02 de setiembre). Santiago Sanguinetti: “Nunca mucho arte es demasiado”. *El País*. Recuperado de <https://www.elpais.com.uy/domingo/santiago-sanguinetti-nunca-mucho-arte-es-demasiado>
- Hopkins, C. (2016, 05 de febrero). La yuxtaposición como método de montaje. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-37920-2016-02-05.html>
- Muslera, F. (2014, 01 de agosto). Creo que esta es una época histórica. *El Observador*. Recuperado de <https://www.elobservador.com.uy/nota/-creo-que-esta-es-una-epoca-historica--2014811950>.
- Peveroni, G. (2016, junio 16). La física cuántica aplicada al humor. [Publicación en blog]. Recuperado de <http://laculpalatuvomanuchao.blogspot.com/2016/06/la-fisica-cuantica-aplicada-al-humor.html>
- Quiring, D. (2016, 16 de setiembre). Con el docente, actor y director Santiago Sanguinetti. *La Diaria*. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/9/con-el-docente-actor-y-director-santiago-sanguinetti/>
- Santa Cruz, A. (2016, 27 de febrero). Trilogía de la revolución, entrevista a Santiago Sanguinetti, *Leedor*. Recuperado de <http://leedor.com/2016/02/27/trilogia-de-la-revolucion-entrevista-a-santiago-sanguinetti/>
- Tedesco, B. (2016, 20 de mayo). Una obra de universos que colisionan. *El Observador*. Recuperado de <https://www.elobservador.com.uy/nota/una-obra-de-universos-que-colisionan-2016520500>
- Vidal Giorgi, L. (2019, 02 de mayo). Entrevista a Santiago Sanguinetti. *Revista Socio Espectacular*. Recuperado de <https://socioespectacular.com.uy/santiago-sanguinetti/>

Material audiovisual y radial

- Sanguinetti, S. (2017, 26 de abril). Desmontando... “El gato de Schrödinger”. *Ciclo de clases magistrales del Centro Cultural España (CCE)*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1xdSS2Pq6iM>
- Santiago Sanguinetti: en Alemania «quedaron sorprendidos con el teatro uruguayo» (2017, 19 de abril). *Crear o Reventar* (Radio Universal 970 AM). Recuperado de <https://970universal.com/2017/04/19/santiago-sanguinetti-alemania-quedaron-sorprendidos-teatro-uruguayo/>

Piaggi, P. (2021). Charla acerca del primer ensayo del libro “La risa” de Henri Bergson. *Ciclo de Conferencias sobre Teorías del Humor*. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=hq1WR7_6Ad8

Anexo

Documento

Transcripción de la entrevista personal realizada a Santiago Sanguinetti

[EMAD - jueves 27/07/17 - 18:00 horas]

Soledad Álvarez (S.A.): ¿Qué diferencia o evolución entendés que existe entre el concepto de “dialéctica inmanente de las obras de arte” especificado en la Clase Magistral dictada en el CCE en relación a El gato de Schrödinger con respecto al concepto “yuxtaposición de sentidos o palimpsesto ideológico” planteado en referencia a las obras dramáticas que componen la Trilogía de la Revolución?

Santiago Sanguinetti (S.S.): Me gusta pensar el teatro –por lo menos las primeras obras– poniendo de un lado Wakko, Yakko y Dot, y por otro Mariátegui, esto convivía. Esto uno lo ve junto. Lo ve al mismo tiempo. Pero al hablar de la dialéctica inmanente parecería como que fuese el mismo objeto que tiene en sí mismo las dos posibilidades de abordaje: un abordaje banal, funcional al sistema, o un abordaje crítico. Para mí las obras más interesantes son las que proponen esto. El “Urinal” de Duchamp. ¿Qué es el “Urinal” de Duchamp? Es el mismo objeto que encierra en sí mismo dos maneras de abordaje: es una estupidez o es una genialidad. Eso como en términos muy, muy generales. Creo que en la charla de CCE lo expliqué, lo expliqué mucho mejor y creo que di algunos ejemplos.

Yuxtaposición son dos cosas todavía separadas. Inmanente está dentro de sí y es permanente. Es una dialéctica que está encerrada en sí misma dentro del propio objeto. Cuáles son los límites del objeto, cómo se define el objeto, cuál es el recorte, si es la escena, si es el escenario, eso también es problemático. Hago el ejemplo del recorte “máscara de Animaniacs” contra el discurso. Ahí tengo la oralidad y tengo lo visual que se yuxtapone y se contradice todo el tiempo. La imagen que contradice el habla.

S.A.: ¿En El gato de Schrödinger vas más hacia el lado de la dialéctica inmanente de las obra de arte?

S.S.: Lo de la dialéctica inmanente es más común como una cuestión de abordaje posterior más teórico que como un procedimiento de composición consciente.

S.A.: Quería visualizarlo en la obra mediante un ejemplo concreto.

S.S.: Por ejemplo, acabo de terminar la primera versión de una obra que es una adaptación de “Trabajos de amor perdidos” de William Shakespeare, para un festival en Buenos Aires, en el FIBA. [...] donde el director francés vienen a hacer una adaptación de las obras de Shakespeare en 24 horas, hace 12 horas y 12 horas. Hay un personaje que es la responsable de IBM Argentina, pero todo su discurso es anarquista. Ella menciona el amor, sin nombrarlos menciona conceptos de Malatesta, por ejemplo, y es el mismo personaje. Ahí sí puede haber una evolución. Es el mismo personaje, no es un procedimiento de puesta en escena, es más conceptual, emerge de la propia dramaturgia. Es el personaje el que tiene dentro de sí la contradicción: es una anarquista que trabaja en IBM.

Esto está muy claro en *Pogled* de Iván Solarich. Ahí empieza a nacer. Se lo pedí expresamente. A mí me había interesado trabajar con Iván porque era un tipo que defiende el comunismo en términos de ideas, en términos de comportamiento hacia el otro, en términos humanos, y trabajó muchos años como payaso de McDonald’s. A mí eso me interesa.

S.A.: *¿Considerás que influyeron determinadas lecturas o autores en la construcción de este concepto de “dialéctica inmanente de los obras de arte”?*

S.S.: No me acuerdo que estaba leyendo y dije: “Tá, es esto” y lo anoté en algún libro. Yo los nombro todo el tiempo, pero no fueron ellos los que determinaron ese pasaje: uno es el prólogo a “Cromwell” y el otro es la charla TED de Rafael Spregelburd. Al hablar de dialéctica es imposible no mencionar a Hegel.

S.A.: *¿Qué concepciones ideológicas considerás que han influido en la construcción de tus obras, es decir, que se encuentran presente tanto a nivel de la forma como del contenido expresado? Desde la Trilogía en adelante.*

S.S.: Empiezan a interesar los grandes clásicos del pensamiento crítico. No hay ningún misterio, aparecen nombradas explícitamente en las obras. Marx, *El Manifiesto Comunista*, discursos de Lenin, Nietzsche permanentemente. Hay tres bloques de autores. En el primer bloque tenemos los autores críticos en términos ideológicos: Mariátegui, Quijano, Marx, Lenin, Trotsky. Después en *El gato de Schrödinger* aparece Bakunin. Ahora aparece Malatesta, como una zona que va desde el Comunismo hacia el Anarquismo. Eso como en primer lugar. En segundo lugar una estructuración de corte de pensamiento estructural y no tanto de corte ideológico-político que es Hegel. Y después en términos morales, que todos los personajes, de todas mis obras, son profundamente nietzscheanos. Van en contra explícitamente de lo que la sociedad entiende, o lo que la sociedad podría llegar a entender, si es que se puede definir así, como el bien. Por eso los

personajes siempre están al límite del mal gusto. Por eso dicen que mis obras son violentas y yo no termino de estar de acuerdo.

S.A.: Tal vez por el uso del lenguaje.

S.S.: El uso del lenguaje... Es como establecer la norma de lo moralmente correcto y lo que los personajes hacen es atentar contra esa norma, pero es un procedimiento racional, no es “te pego porque te pego”. Es un procedimiento donde sé que no te tengo que pegar, te pego y vos no reaccionás como tendrías que reaccionar. Por eso hay algo como de ruptura permanente de la norma moral o en términos del amor, o de las pulsiones o de a veces ver en la moral un freno a las pasiones desatadas, entonces es anular el freno y ver qué pasa si no hay freno. Eso es nietzscheano. Más allá del bien y del mal. También aparecía algo de eso en *Nuremberg*.

S.A.: Rodeado de una filosofía posmoderna. ¿Nietzsche y posmodernismo?

S.S.: En realidad no. Me paro como en una posición... Te hablo también como un artista, no como un teórico. No me paro desde una óptica posmoderna, sino que considero que la Modernidad es un proyecto inacabado. Por eso también la recurrencia a los clásicos. Para Marx hay un proyecto, hay una teleología, se apunta hacia un lugar, vamos hacia un lugar y es un lugar determinado, hay esperanza en todos estos autores, más o menos. No es el abandono de la esperanza. Es traer el proyecto, es traer a esos autores. No es todo igual, son estos autores. Cómo nos paramos hoy, para interpretar la realidad, desde estos autores. Por qué en una obra hoy, alguien que trabaja para IBM se para desde Malatesta para entender el amor, por ejemplo. Desde artículos anarquistas, un libro que leí de artículos anarquista de todo el siglo XX para replicar el amor, es muy antiguo el discurso.

S.A.: Sin la bajada de línea, sino proponiendo...

S.S.: Ningún tipo de bajada de línea. Lo que pasa es que la bajada de línea se anula cuando alguien dice “Yo creo esto y vos son su tarado. Yo creo esto otro”. La bajada de línea es “Yo pienso esto”, “Uh, tenés razón”, final, apagón. Eso es espantoso.

S.A.: Pero siempre con un proyecto. No hay bajada de línea, pero sí hay un proyecto.

S.S.: Hay un proyecto de modernidad como artista y como persona – tengo a Marx ahí [señala la pared del fondo suyo], no hay misterio- pero el arte es otro universo, es otro lenguaje, es otra manera de entender el mundo, otra manera de acercarse al mundo. Por eso el arte no puede tirar línea nunca. A lo sumo puede generar una pregunta.

S.A.: Y que esa pregunta vaya hacia algún proyecto.

S.S.: Por lo menos preguntarse acerca del proyecto. Son como dos cosas distintas.

S.A.: En referencia a El gato de Schrödinger, en relación al trabajo de escritura cómo surgió la motivación por los peluches. En el CCE mostrás imágenes que no podía ver, por eso te lo pregunto. ¿Partís de una foto al estilo Kartun?

S.S.: En algunos casos sí, en otros no. En otros es de una imagen. Te podría encontrar alguna justificación de porqué aparecen los peluches. Pero lo cierto es que no, me gusta la imagen de un peluche gigante en escena. Quizás porque también hay algo que representa un poco esta dramaturgia que es un peluche, asociado a un niño y al cariño, y de repente tenés un peluche que le pega a otra persona. Ahí es el lugar donde decís, lo que estábamos hablando recién. Un peluche que putea. Por eso son interesantes dibujos como *Los Simpson* o *Padre de Familia*. Son dibujitos animados, pero de repente están zarpados. A mí me gustan muchos esos dibujitos justamente por eso. En el caso de la fotos de los peluches había visto la imagen del peluche, me resultaba atractivo desde hacía mucho tiempo y por muchas historias. Por ejemplo de haber escuchado gente que había trabajado en Disneylandia como peluche, algunos uruguayos. Contaban que era una tortura estar ahí adentro con 40 grados. Tenían mecanismos para cambiarse, si alguien se estaba por desmayar tenían que hacer determinada cosa. Ahí alguien que lo estaba mirando tenía que venir a buscarlo y decirles “Ah, bueno, niños. Dejen a Tribilín que se tienen que ir a descansar”, y Tribilín se iba porque estaba a punto de desmayarse. O que pasaban esas cosas. Ese era un caso. Después una foto de peluches en un vestuario: el peluche en un vestuario, era como el calor, y encima eso. Y además es algo muy teatral: es la máscara dentro de la máscara. El actor que representa un personaje y a su vez tienen un peluche que es otra cosa. También había un juego como de puesta en abismo interesante. Siempre la máscara en el caso de Wakko, Yakko y Dot, o en el caso de los peluches.

S.A.: Hay muchísimos elementos que comunican las cuatro obras. Cuando empezaste a escribir la primera de la trilogía, ¿ya pensaste en la tetralogía?

S.S.: No. En realidad al principio fue una trilogía. Quiero decir, al principio fue “Argumento...”, que fue como una especie de experimentación en relación a lo que venía escribiendo. Yo pasé de “Último piso del Hotel California”, en 2010, Después escribí “Libertad”, que fue una versión breve de “Argumento...”, la hice en Barcelona para un taller. Y volví a Montevideo en 2011 y comencé a escribir esa obra un poco más extensa, y la terminé. Me gustó un poco cómo era el tono, eran personajes con nombre concreto. Empezó a influir un poco, no tanto la dramaturgia porteña de los 90, más Tartanian, onírica, o anulación permanente de referentes, o textos donde uno tachaba la línea, Federico León, Liscano. Esa dramaturgia más abierta, más experimental, de

“Dramaturgia imprecisa” y alguna otra obra, donde no hay personajes, donde todo es difuso, donde la línea narrativa no es clara, jugada con repeticiones caprichosas, con cuestiones azarosas, con arbitrariedades permanentes. De repente todo se volvió muchos más racional y matemático. Eso es mucho de la influencia de la dramaturgia inglesa, a través del taller este de Simon Stephens. Donde lo vi a él, lo veo escribir, empecé a ver que cada uno de los parlamentos tenía una razón, que había una línea y aparecieron personajes complejos.

S.A.: ¿Qué otros autores además leíste de esta dramaturgia que te hayan influido?

S.S.: Simon Stephen es el primero. Después morí con Martin McDonagh. Tenés que ver las dos películas de él, sobre todo la primera que se llama *En brujas* es el original y *Atrapados en Brujas* la traducción. [*In Bruges, Escondidos en Brujas*]. Creo que, no sé si lo ganó o estuvo nominado al Oscar por mejor guión original. Es comercial, está Colin Farrell. Es buenísimo. Él la escribe y la dirige. Vi la película y quedé maravillado. Dije “¿quién es este tipo?”. Empecé a investigar, me di cuenta que es dramaturgo y ahí fui a las obras. Es el de *El hombre almohada* (*The pillowman*) que se estrenó en Buenos Aires hace unos años, que vino acá a hacer temporada. Es un tipo que maneja el humor negro con una fineza... Él es irlandés y trabaja sobre la identidad irlandesa, y se burla de la identidad irlandesa. Es bárbaro. Después Caryl Churchill, por ejemplo. Una tipa distinta, como única dentro del panorama inglés, porque también ella empieza a experimentar. Primero era muy concreta y de repente comienza a experimentar y se empieza a ir. Después ya no dramaturgia británica, sino dramaturgia anglosajona en sí. Kushner, por ejemplo, con *Ángeles en América*. Es otro tipo que vos decís: “¿Dónde están las historias?”. Esos tipos que escriben como buenas historias humanas, que no necesitan de arbitrariedades estéticas o arbitrariedades como de juegos. No hay problema de ponerle “Jorge” a un personaje. El problema es qué dice y qué siente. Yo antes me detenía en “Un hombre solo en la oscuridad con no sé qué...” y era todo multiloco. No está ahí, no importa el nombre, importa qué le pasa. También me pasaba a mí al ver las obras, leerlas o al ver las adaptaciones al cine de esas obras: acá hay algo, algo distinto en estas obras y estas obras te están partiendo al medio. Miller, “Panoramas del puente”. También son todos esos que vos decís: “Estos tipos escriben buena dramaturgia”. Y es muy clara la dramaturgia que escriben.

S.A.: Ya que hablaste de audiovisuales. Más allá de los videos que decís que viste para El gato... ¿Películas o videos que hayan influido en El gato...?

S.S.: No recuerdo ninguna particularmente más que una, que me gustó una escena que transcurre en un sauna, que se asocia en algo al vestuario, y que ahora me terminé de sacar las ganas con

esta cuestión de IBM que transcurre en una sauna. Se llama *Mis amigos y vecinos* y es de... este autor... es de un dramaturgo muy, muy conocido. [Neil LaBute, 1963, director de cine, guionista y dramaturgo estadounidense].

Me quedé con algo, porque me habías preguntado cómo había nacido la *Trilogía*. Al principio fue esa, la primera obra *Argumento...* Después fue la de los Cascos Azules. Cuando terminé de escribir “Argumento...” me enteré que hay una convocatoria al premio Molière de la embajada de Francia. Esto fue en el 2012. Yo tenía escrita *Argumento...*, la convocatoria vencía en junio, julio. Voy a presentar un proyecto que englobe tres obras. Voy a trabajar sobre la idea de revolución. Siempre había querido escribir una obra de Cascos Azules en Haití. Siempre había tenido esa idea. Entonces dije: “¿Qué pasa si, tengo esta que habla sobre política, la idea de revolución, ¿qué pasa si esta también?”. ¿Cómo puede haber una revolución? Haití. Está bien que haya una revolución por esas tres cosas que se manejan en Haití: Haití en 1804, Haití en 1492 y ahora, Haití ¿Qué pasa? Después de haber caído el meteorito. Un foco revolucionario. Y me di cuenta que podía tener un proyecto interesante más general. Dije voy a presentar estas dos y como proyecto de premio, la tercer obra la voy a escribir en París, en una escritura performática, estudiando y yendo a la Universidad de La Sorbona para hablar sobre el teatro francés del siglo XVIII y XIX, para trabajar sobre el concepto de revolución, voy a proponer una escritura performática en el Atelier de Delacroix. Presenté ese proyecto asesorado por Sergio Blanco. Finalmente no quedé, quedé segundo en ese premio, entonces abandoné la escritura de la tercera. No sabía bien de qué se iba a tratar, pero sí sabía que iba a ser en América del Norte. Son tres: tengo América del Sur, tengo América Central, esta tiene que ser en América del Norte, y voy a manejar esta idea de revolución además. Finalmente estreno en el 2013 “Argumento...” y sobre el final de ese año, yo ya había empezado a escribir “Breve apología del caos...”, y me piden que estrene con el Teatro Circular. Entonces terminé de escribir, me apuro para escribir, les presento la obra y empezamos a ensayar ahí, en febrero de 2014. Estreno la obra del Circular, y al mes siguiente estreno la obra de los Cascos Azules, que la fui ensayando prácticamente al mismo tiempo. Entonces en el 2014 se estrenan las dos: se estrena primero la tercera, y después la de los Cascos Azules. Y después cuando viene lo de “El Gato...”, dije, “Es perfecto, esto es la sátira”.

S.A.: *Lo definís a El Gato... como un melodrama satírico.*

S.S.: Sí, porque la imagen del melodrama me gusta mucho. [Lee fragmento de la obra que está escribiendo en este momento para el festival de Bs.As.] El personaje agarra la palabra y es todo

melodrama ampuloso. Entonces no es un drama satírico, me gustó pensar, como un juego de palabras también, que era un melodrama satírico. Es lo mismo cuando dice “Mi esposa me dejó, háganme un mimo”. Los personajes son melodramáticos. El gesto no es realista, sino que es explícitamente actuado.

S.A.: La Trilogía son tragedias, pero presentás una como comedia (ganás el premio como “comedia inédita la de Breve apología...”).

S.S.: En términos de estructura de la anécdota, se puede pensar como una tragedia. Tiene que ver con el pasaje de un héroe o protagonista que producto de su propia soberbia, llamémosle hybris, lleva adelante una serie de excesos, desoye cualquier consejo de medida, producto de su ceguera, aparece el até, la ignorancia de la sofrosine o medida, comete una falta, sufre las consecuencias y cuando se da cuenta de su error ya es demasiado tarde. Cuando tiene lugar la anagnórisis o reconocimiento, ahí ya es tarde porque provocó su propio mal y el de sus propios seres queridos. Todo esto más o menos sucede en cada una de las obras. Es un poco el esquema de todas ellas. Coqueteaba con la idea de estructuración de tragedia. Pero en el premio del MEC de ese año – ahora lo anularon, anularon la división, es teatro o dramaturgia– en aquel momento era drama o comedia. Claramente yo entendía a qué se estaban refiriendo ahí por drama: esto no es un drama; comedia sí, se parece más a la comedia en el tono. Entre drama y comedia yo entiendo que se estaban refiriendo al tono.

S.A.: ¿Qué función cumple el humor en la obra? ¿Qué procedimientos humorísticos: conceptuales, verbales, gestuales?

S.S.: Es un problema lo del humor. Es interesante que hables con Levón. Levón dio pelea. En un momento dijo: “Si esto va a ser una sucesión de chistes, yo así no.”. En un momento, Diego y Leandro, tienen una enorme facilidad para la comedia y para proponer juegos melodramáticos. Leandro el que actúa de Alfredo y Diego el jugador de fútbol. Tenían una gran capacidad para el juego. Entonces en un momento habían propuesto una chotada de un juego. Yo me reí mucho, les dije “Sigamos por ahí. Después vamos a tener tiempo para recorrer. Pero es eso. Eso es a dónde vamos.”. Y ahí Levón se enojó mucho. Dijo: “Yo así no.”. No terminaba de entrarle al mecanismo de la obra, al tono. O yo no me estaba pudiendo explicar en esa zona donde todo es todavía difuso.

S.A.: ¿Por otra formación capaz de Levón?

S.S.: Capaz porque también entendía que había una banalización extrema.... El teatro como lugar de la chotada, del chiste fácil, como si fuera carnaval (yo qué sé, el carnaval me encanta).

Sería interesante ver cómo lo vio él. Yo me enojé muchísimo. Dije “Perdón, pero ese comentario así no”. Es como cercenar la posibilidad de una investigación. Hay algo ahí, cuando decís “Esto así no”, primero que el que define cómo es soy yo, y además estás cercenando una investigación de los actores que están buscando. Después Levón era de los que más –con casi 70 años cumplidos-, se tiraba, me decía “Si vos acá me ponés un contrapeso yo me subo al lockers”. Le digo: “No, no seas demente”. Y él reivindicaba la discusión y lo hacía a conciencia y preguntaba permanentemente. Llegamos a la conclusión también –y yo coincidía en ello- en que las actuaciones eran mejor que el material dramático. El material tiene sus fallas en términos de estructura. Yo empecé a escribir, escribir, escribir y en un determinado momento –si te ponés a ver todo el análisis de la línea narrativa- te vas a dar cuenta de que no hay obra, es una sucesión de momentos como que no van apuntando hacia ningún lugar. El fuerte no está en la estructuración de la obra. Quien maneja a la perfección eso en las últimas obras que he visto y que se han estrenado acá es Joseph María Miró. Más allá de que en las últimas creo como que se le ve demasiado la estructuración, una obra como *El principio de Arquímedes* funciona porque funciona esto: el tipo se para y dice “Yo voy a armar este plan”. Arma el plan y escribe. Llena casilleros. Yo eso no lo pude hacer nunca. Yo empiezo a escribir acá y no sé cómo va a terminar. Yo empiezo, empiezo, empiezo y de repente quiero zombis. Y bueno, aparecen zombis. Capaz que los zombis no tenían muchos sentido. No eran zombis era la barra brava de Boston River, es como que permanentemente..., pero podrían haber sido zombis, y yo hago que sean zombis. En esta última obra fue distinto porque yo tenía que replicar el modelo de *Trabajos de amor perdido* de Shakespeare...

S.A.: Tenías una estructura previa de la cual partir...

S.S.: Exacto. Es una obra muy breve. Durará 40 minutos... Es un material generoso para los actores.

S.A.: Vos habías dicho en una de las últimas entrevistas para El Observador como que la física cuántica estaba en la propia actuación.

S.S.: La cuántica te sirve para justificar la arbitrariedad. Es esa la charla de Spregelburd. La relación causa-efecto. Las obras de relación causa-efecto son esas obras donde alguien tose en la primera escena y se muere de tuberculosis en la última. Las obras, después, arbitrarias –como todas las primeras- es alguien tose y aparece un unicornio. Y las obras que a mí más me interesan son estas en donde alguien tose y se termina muriendo atropellado por un auto. Sobre todo “El gato...”, esas obras donde lo que sigue después es inimaginable. No es caprichoso, no es “cae

una oleada de cangrejos”, no es estético, tiene un cierto sentido, pero la relación causa-efecto está muy alterada.

S.A.: Vos decís: “No es absurdo”. Yo sé que está muy en desuso el término de teatro absurdo. Vos decís que El gato... es realismo extendido.

S.S.: Yo lo del absurdo no. Cuando me dicen “Tus obras son muy absurdas”, no, no. El absurdo es –por lo menos el absurdo al que yo hago referencia, se podrá rebatir fácilmente- tienen en el fondo la arbitrariedad y el capricho. “¿Qué hora es?”, “Jorge González”, “Tu hermana”, “Muchas gracias”. Eso es un diálogo absurdo. El absurdo es la ruptura absoluta de la relación causa-efecto, pero por la instalación de la arbitrariedad o de lo azaroso por excelencia. Y en estas obras no hay nada azaroso. Incluso lo que puede parecer azaroso trato de buscarle una justificación. Yo no sé lo que va a venir después, pero lo que viene después lo pienso a morir.

S.A.: ¿Por qué realismo extendido?

S.S.: Bueno, es como si te dijera esto. El gesto del melodrama. Un gesto de dolor es esto [hace la actuación]; un gesto melodramático de dolor es esto [realiza un gesto exagerado] Es como que se amplía...

S.A.: ¿Hiperbólico?

S.S.: Exacto.

S.A.: Esta obra que bajé de Dramaturgia Uruguaya [El gato...] ¿Es la que se llevó a escena? ¿O se produjo modificaciones? ¿Es el texto pre-dramático o pos-dramático?

S.S.: Está modificada la presentación. Yo cuando escribo –salvo alguna descripción, por ejemplo Milton, era uno solo, después me di cuenta que era Milton’-... Estas rayas así [/] son herencia de la dramaturgia inglesa. Si lees un libro de dramaturgia inglesa... Esto de “Serán interpretados preferentemente por actores gemelos” lo puso para publicarlo en Dramaturgia Uruguaya, pero en términos del texto creo que únicamente en el personaje de Leandro, cuando hace la explicación sobre la física cuántica, creo que ahí es el único momento donde hubo una variación, porque Leandro la cortó y me gustó. En los ensayos él fue cortando alguna cosita, pero fue mínimo, y como un frase, una información que estaba repetida y creo que quedó.

S.A.: Es un texto que se podría decir pos-dramático. Vos lo modificaste mínimamente.

S.S.: Pero muy mínimamente. Ahora me quedé dudando si lo llegué a modificar o no.

S.A.: ¿El texto original no lo tenés? Él que escribiste al inicio cuando convocaste a los actores.

S.S.: Todavía no lo había terminado.

S.A.: ¿Lo fuiste terminando en el proceso?

S.S.: Yo tenía hasta la última parte, digamos, hasta el ingreso de Fernando Diances 2, que es cuando se visten de peluche, toda esa imagen de los peluches yo no lo tenía cuando empecé los ensayos.

S.A.: *¿Entonces fue un texto que fue construyéndose en el propio ensayo?*

S.S.: Yo creo que a veces –Rodrigo García habla mucho de esto- creo que hay una cierta tendencia a los autores concebirse a sí mismos como autores de escena. Yo no soy un autor de escena para nada. Yo escribo en mi casa. Pienso toda la estructuración y después llevo. Sí hacíamos improvisaciones para que los actores supiesen dónde colocarse en términos estéticos-actorales. Yo iba, escribía y es esto. “No, acá puedo decir...”. Nada, primero probá eso, y vas a ver que en la dificultad va a haber un hallazgo, pero probá eso. Y es eso: era muy poquito lo que permití que cambiaran. A veces, una y otra vez uno lo va diciendo, cambiaba una palabra que se repetía, una que desaparecía, una coma de más o menos, bueno, eso fluye. Pero son mínimos los cambios y en general los interpreto como cambios de la propia escena. Es decir, yo al texto le dejo tal como está. (...) yo no voy después al texto, “Acá quedó mejor”, porque le salió bien a ese actor, pero capaz que a otro le sale de otra manera. Y ese actor le salió así por el texto tal como está escrito. Dejo la posibilidad de cada uno lo haga como quiera en función de cómo está.

Registros fotográficos

1. Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur



Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur.
Recuperado de <http://argumentodesanguinetti.blogspot.com/2014/>



Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur. Foto de Alejandro Persichetti (2013). Recuperado de <http://argumentodesanguinetti.blogspot.com/2014/>



Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur. Recuperado de <http://argumentodesanguinetti.blogspot.com/>

2. Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe



Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe. Fotogramas del trailer publicado. Fotos de Alejandro Persichetti. Recuperado de <https://vimeo.com/192946312>

3. Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan



Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan (mayo, 2014).
Teatro Circular.

Fotos de Alejandro Persichetti.

Recuperado de <https://m.facebook.com/media/set/?set=a.311293405712643.1073741836.161931567315495&type=3>

4. *El gato de Schrödinger*



El gato de Schrödinger (Mayo, 2016). Fotografía: María Fernández Russomagno.
Archivo personal de Santiago Sanguinetti