

:: TEXTO DE CREADOR

Una *Trilogía de la revolución* como alternativa al principio de no contradicción¹

Santiago Sanguinetti R.

sanguinetti.riccardi@gmail.com

Desde el punto de vista de la lógica proposicional, el principio de no contradicción entiende que una proposición y su negación no pueden ser verdaderas a la vez. La expresión “A y no A” encierra una contradicción lógica insalvable, tanto como la frase “Llueve y no llueve”. ¿Pero qué sucede si tomamos este principio para hablar, ya no de formas, sino de contenidos? ¿Qué sucede si ponemos a convivir dos significados opuestos en una misma expresión, en una suerte de dialéctica semántica que amplíe las posibilidades de la creación artística? ¿Qué sucede si colocamos dos referencias antagónicas una junto a la otra, yuxtapuestas, para así abrir juegos nuevos en la dinámica del lenguaje? *Fair is foul, and foul is fair*, tal como afirman las brujas de *Macbeth* de William Shakespeare al comenzar el primer acto.

Abordé algunas de estas preguntas, con ciertas variantes, en el artículo “Entre lo sublime y lo espurio”, publicado en *Conjunto* de Casa de las Américas. Aprovecho esta invitación de *Apuntes de Teatro* para profundizar aún más en algunos de los conceptos esbozados entonces, vinculándolos específicamente a mis últimas obras y a la relación entre teatro y política, en tanto dramaturgo del Cono Sur.

Víktor Shklovski, al comienzo de su artículo “El arte como artificio”, recuerda que “El arte es el pensamiento por medio de imágenes” (55). Y agrega: “Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación (56)”. Esta concepción del arte como “revelación de nuevos procedimientos” (56) nos ilumina el camino para entender cuál puede llegar a ser la relación entre escena y contexto social al hablar de teatro político. ¿Por qué no pensar en contenidos ideológicos claros, pero presentados bajo el oscurecimiento de la forma?

1 El presente artículo retoma algunas de las ideas planteadas y desarrolladas en mi artículo “Entre lo sublime y lo espurio”, publicado en revista *Conjunto* de Casa de las Américas 173 (2014): 83-87.



Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur. Dramaturgia y Dirección: Santiago Sanguinetti. 2013.
Fotografía: Alejandro Persichetti.

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de la percepción es en el arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está realizado no interesa para el arte. (Shklovski 60)

La yuxtaposición de elementos disonantes, como uno de los tantos procedimientos de manipulación de imágenes, hace que los elementos presentados multipliquen sus sentidos. La percepción sufre un impacto, la provocación surte efecto, la recepción se desautomatiza. Pensemos en un carro de bebé utilizado para transportar armas y del que se extraen revólveres, granadas, cuchillos, piedras, y dentro del cual aún duerme un niño. Esta escena forma parte del primer volumen de mi *Trilogía de la Revolución*, titulado *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur*. Junto al carro hay alguien que advierte: "Te quedó una granada ahí", obteniendo por única respuesta: "Esa es de juguete". Y tras un silencio prolongado, una duda: "Creo". Un carrito de bebé que transporta armas. Una granada de juguete que podría efectivamente llegar a explotar. El objeto deviene, se crea nuevamente, se instala en el terreno de lo desconocido e irreconocible. Deja de tener nombre.

La teorización acerca de la relación entre teatro y política ha sido, y sigue siendo, problemática. Y más aún cuando no son pocos los que restringen el uso del vocablo "teatro político" únicamente al teatro didáctico portador de un "mensaje". Son varios los puntos de partida para pensar lo político en el teatro. Una obra que se estrena fuera de los centros hegemónicos

de representación, cualquiera sea su tema, supone en sí mismo un acto político de resistencia. Cobrar entradas populares, ir a la gorra, permitir el acceso gratuito y libre, es un acto político. Estrenar obras de autores latinoamericanos y no clásicos europeos, es un acto político. Generar procedimientos de creación horizontales y cooperativos es un acto político. Salir de las salas teatrales para trabajar en espacios no convencionales es un acto político. Reversionar y dislocar el funcionamiento de presentación en los teatros convencionales es también un acto político. Y también lo son sus contrarios: estrenar en centros hegemónicos, evitar la periferia –geográfica y autoral–, fijar precios elevados, hacer publicidad en tal o cual diario o revista. Todos son actos políticos, pero lo son en su forma, no en su contenido. Y al hablar de contenido, hablamos necesariamente de las ideas que van más allá de la propia teatralidad. Hablamos de las ideas en las que se sostiene el mundo real. Es precisamente ahí, en la interacción entre el ámbito de la representación y el ámbito puramente extrateatral, donde, desde mi punto de vista, se juega la relación entre teatro y política.

Se desprenden de estas afirmaciones algunas interrogantes. ¿Es el teatro algo más que sí mismo? ¿Hay teatralidad, como esencia de lo dramático –si es que tal cosa existe– fuera del teatro? ¿El teatro es algo más que puro procedimiento y suma de reglas? ¿Es el teatro un medio o un fin? La cuestión general a resolver es, en definitiva y sin minucias epistémicas, cuál es la relación entre el mundo real y el mundo de la escena.

Rafael Spregelburd aborda la problemática, evitando la construcción de verdades *a priori* en la composición dramática. En su teatro, al menos en teoría, el procedimiento está antes que el símbolo.

El teatro más vivo, más interesante que se hace hoy en Buenos Aires . . . es un teatro que huye del símbolo como de la peste. . . . Su “verdad” radica más en el procedimiento lúdico de construcción de sentidos *a posteriori*, que en la mostración de verdades conocidas *a priori*. . . . El teatro que nos enfrenta a las cosas del mundo sin orientar su significación. (142-43)

Mucho antes que Spregelburd, otros teóricos se han inquietado por las mismas cuestiones llegando a reflexiones similares. Vsevolod Meyerhold menciona dos corrientes opuestas, a las que llamó “presión literaria” –teatro como medio– y “presión teatral” –teatro como fin–.

En todas las épocas y en todos los lugares el teatro ha experimentado la presión de dos fuerzas de la dramaturgia: la literaria y la teatral. El predominio en el drama de elementos literarios ha emergido a la superficie del escenario siempre que el teatro ha dejado de ser un objetivo para convertirse en un medio. Un púlpito desde el que se puede predicar con comodidad. . . . Los maestros del diálogo en novelas y relatos van al teatro tras desprenderse del tiempo empleado en novelas y relatos. . . . De estas entrañas brota el repugnante hedor del teatro tendencioso y del teatro de conversación, en los que el autor utiliza el escenario para exponer toda una serie de opiniones sobre la sociología, las relaciones de pareja e incluso la medicina. En Rusia, Francia, Italia, Inglaterra, Suecia y Noruega a finales del siglo XIX observamos una misma tendencia: los teatros buscan la dramaturgia de los propagandistas, de los novelistas o, sencillamente, de los hombres de negocios. (61)



Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe. Dramaturgia y Dirección: Santiago Sanguinetti. 2014. Fotografía: Alejandro Persichetti.

¿Es posible afirmar, entonces, que el teatro debe existir únicamente por y para sí? Si repasamos las siguientes palabras de Peter Brook, afirmando la existencia de valores propios de la escena –en oposición a aquellos valores que le son ajenos–, tendríamos a pensar así.

Si partimos de la premisa de que un escenario es un escenario –no el lugar adecuado para desarrollar una novela, una conferencia, una historia o un poema escenificados–, la palabra dicha en ese escenario existe, o deja de existir, solo en relación con las tensiones que crea en dicho escenario y dentro de las circunstancias determinadas de ese lugar. En otras palabras, aunque el dramaturgo traslada a la obra su propia vida, que se nutre de la vida circundante –un escenario vacío no es una torre de marfil–, la elección que hace y los valores que observa solo tienen fuerza en proporción a lo que crean en el lenguaje teatral. Ejemplos de esto se dan siempre que un autor, por razones morales o políticas, intenta que su obra sea portadora de algún mensaje. Sea cual fuera el valor de dicho mensaje, únicamente surtirá efecto si marcha acorde con los valores propios de la escena. (50)

Y sin embargo, algo de todo esto hace ruido. Porque ¿cuáles son esos valores? ¿Cómo debe presentar su materia semántica el teatro pensado como fin y no como medio? ¿Cuáles son los procedimientos que dan como resultado “lo teatral”? ¿Cómo se mide la tensión que la palabra dramática –no la novelística o la poética– despliega en escena? ¿Cómo dejar de lado lo político-temático desde una óptica ideológica emancipadora que no niegue lo teatral, pero que tampoco lo restrinja a su versión didáctica?

Enfrentado a estas interrogantes he comenzado a esbozar procedimientos de dirección escénica que aborden un cierto universo de ideas promoviendo, a la vez, su combustión espontánea. Presentando un argumento semántico y su contrargumento referencial, en una suerte de palimpsesto ideológicamente incómodo, se logra ampliar y defender por partes las opciones de discusión, instalando así un debate serio, un cruce argumental maduro y no lineal, anticipado o guiado.

Mi primera experiencia en este sentido dio por resultado la obra multidisciplinaria *Pogled*, estrenada en la sala El Mura en 2011, a partir de textos de Iván Solarich, y presentada en Montevideo, Manizales, Guayaquil y Manta. La sinopsis de la obra que aparecía en nuestro dossier de prensa señalaba en aquel momento:

Mixtura de teatro documental, conferencia teórica, performance audiovisual y recital de rock con banda sonando en vivo, POGLED aparece como un eco contemporáneo sobre el derrumbe de una ideología. Dormirse dulcemente en un mundo y despertarse brutalmente en otro. Como una estatua de Lenin partida en cuatro pedazos, cruzando el Danubio. (*Dossier 3*)

En esta obra, el texto se desenvolvía siguiendo tres carriles divergentes. En primer lugar, un actor relatando fragmentos de la película *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos, sobre la caída del bloque socialista en los Balcanes. En segundo lugar, relatos del propio autor/actor vinculados a su historia como viejo militante comunista en un Uruguay en dictadura, junto a sus padres igualmente militantes en Cuba y Yugoslavia. Por último, un recital de rock de una banda de veinteañeros con música original creada especialmente para la obra. La desesperanza por un mundo en ruinas se dejaba entrever en comparaciones y convivencias odiosas: una estatua de Lenin cruzando el Danubio como Kate Winslet en *Titanic*, un mausoleo cerrado en la Plaza Roja junto a un McDonald's recién abierto, un viejo comunista intentando sobrevivir trabajando para una empresa multinacional.

La yuxtaposición –así llamaremos a este procedimiento de montaje político– nos va a permitir entender algunos aspectos de la sinuosa relación que suele tener la política y el arte escénico en el medio teatral contemporáneo. Para ello tomaré como ejemplo central el proyecto *Trilogía de la revolución*, compuesto por las obras *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* –Teatro Solís, 2013–, *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* –Teatro Solís, 2014– y *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* –Teatro Circular de Montevideo, 2014–.

La yuxtaposición entendida como coexistencia de elementos disímiles en una misma imagen, en un mismo golpe de recepción, supone de hecho un rechazo al realismo. Implica una construcción poética de la realidad. Plantea una alternativa a lo cotidiano, negando toda síntesis, renunciando a cualquier intento de sincretismo o de definición. Lejos de fijar límites para la comprensión racional, la superposición de imágenes parece estar fundada en la irrepresentabilidad conceptual de la materia artística tratada.

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. La yuxtaposición como procedimiento de montaje niega la posibilidad de hallar un único significado. Estos montajes no admiten la traducción, no encierran otro discurso a develar, oscurecen la pretensión de hallar un mensaje único.

Dicho mecanismo sostiene las puestas en escena de las obras que componen la *Trilogía de la revolución*. En *Argumento...*, cuatro jóvenes estudiantes pretenden llevar a cabo un atentado en tres universidades del Cono Sur como acción directa inaugural para el cambio social. En su apartamento, las referencias permanentes a la cultura pop de herencia norteamericana de los ochenta y noventa se cruzan con tópicos emblemáticos de la izquierda revolucionaria latinoamericana de mediados del siglo XX. Por un lado, *Taxi Driver*, *Wonder Woman*, *Beetlejuice*, *E.T.*, *Wolverine*; por el otro, José Carlos Mariátegui, Carlos Quijano, el Che Guevara, Fidel Castro. El episodio de mayor amplitud semántica, y de mayor repercusión crítica en un extenso margen del abanico político local, consistió en una filmación improvisada a manera de plataforma reivindicativa en video que mostraba a los personajes leyendo artículos de revistas paradigmáticas del pensamiento socialista latinoamericano –la peruana *Amauta* y la uruguaya *Marcha*– con sus rostros cubiertos por las máscaras de Wakko, Yakko y Dot, los protagonistas del dibujo animado *Animaniacs* de la Warner Brothers. Hubo, por un lado, quienes vieron en esta escena una ridiculización de los ideales revolucionarios, y por el otro, quienes vieron en ella una actualización temática de abordaje político poco común en el medio local y, por consiguiente, una reivindicación de figuras y de ideas que volvían a ser puestas en escena, que volvían a ser recordadas, comentadas y debatidas.

En *Sobre la teoría...*, cuatro cascos azules de la ONU cumpliendo una misión de paz en Puerto Príncipe, son sometidos a un asedio violento por parte del pueblo haitiano que ha decidido levantarse en armas al manifestar plena conciencia de las injusticias del orden económico global que ha hecho de su país el más pobre de América. Los soldados descubren, sin embargo, que ellos mismos han sido los culpables de semejante alzamiento tras haber llevado consigo bibliografía revolucionaria –Marx, Engels, Lenin– que han compartido con los locales. El paroxismo del ridículo: un extenso monólogo en el que uno de los soldados les explica a sus compañeros, por medio de dibujos infantiles en una pizarra, el funcionamiento de la dialéctica del amo y el esclavo tal como la comenta Hegel en su *Fenomenología del espíritu*. Entre muñecas inflables, preservativos, bolsas de agua caliente, osos de peluche, posters de Madonna y muñecos vudú que emergen de las cajas de ayuda humanitaria que componen la escena, aparece Hegel –y luego Nietzsche– en boca de un soldado raso. Y esos elementos –objetuales y conceptuales–, simplemente, no deberían estar juntos.

La obra que completa la trilogía, *Breve apología del caos...*, presenta a un joven que, junto a su abuelo, viaja a Manhattan para propagar un virus que él mismo ha creado y que tiene por efecto volver extremadamente violentos a los seres humanos al combinar ADN de gorila con testosterona. La epidemia planificada provocará un apocalipsis sistémico que permitirá hacer realidad las utopías revolucionarias cuando todo empiece otra vez de cero. Y así como antes fueron Mariátegui, Quijano y Hegel, ahora es el turno de Trotsky. El abuelo, viejo trotskista, fundamentará el accionar del grupo apoyándose en el concepto de revolución permanente y, para ello, recurre al planisferio *naif* del tablero del juego de mesa WAR. La obra *La revolución permanente* y un juego para niños, ambos atravesados haciendo puro ruido semántico, pura estática de sentido.

La yuxtaposición, dijimos, es la convivencia de elementos disonantes, la presencia de una contradicción casi insalvable. De todos los tipos posibles de yuxtaposición, el más interesante es, a mi juicio, el que implica una discusión de sentidos, entendiendo por “sentido” toda cons-



Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan. Dramaturgia y Dirección: Santiago Sanguinetti. 2014. Fotografía: Alejandro Persichetti.

trucción lingüística que privilegia el uso cognitivo o de contenidos proposicionales de todo acto comunicativo –en detrimento de su uso pragmático o fuerza ilocucionaria–. El tipo de yuxtaposición al que me refiero es el que muestra sentidos contradictorios conviviendo en escena. Y no hablo de cualquier sentido, sino un sentido político. Al mencionar lo político no hablo de la relación mínima y cotidiana de las personas, sino que pienso en el objeto de estudio de la Filosofía Política o de las Teorías Sociales: las características globales de las interrelaciones, los macro-relatos 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.

Aristóteles, en el Libro I de la *Política*, dice dos cosas fundamentales sobre el hombre. La primera: “el hombre es por naturaleza un animal político” (135). La segunda: “el hombre es el único ser dotado de *logos*, lenguaje, a través del cual es capaz de expresar lo bueno y lo malo” (136). Esto supone, como recoge Hannah Arendt en *La condición humana*, que la vida política es una vida que privilegia el discurso sobre todas las cosas, es la vida de los hombres preocupados antes que nada por hablar entre sí. Para Arendt es, justamente, el teatro el arte político por excelencia, puesto que “es el único arte cuyo solo tema es el hombre en su relación con los demás”. (211)

¿Por qué definiendo este palimpsesto semántico como manera particular de abordar lo político, llena de amplitud y de multiplicación de sentidos, que puede prestarse a interpretaciones a veces antagónicas? La razón es simple. Presentar una idea y su contraria coexistiendo

en la misma imagen conlleva naturalmente a un cuestionamiento inmediato de las razones de semejante convivencia. Habilitar ese cuestionamiento es, para mí, la razón de mi quehacer teatral. La yuxtaposición forzada molesta y produce una conmoción frente a la que no se puede quedar indiferente. Como escuché alguna vez en un salón de clases: “El arte debe hacer tres cosas: provocar, provocar y provocar”. Pero, por sobre todas las cosas, debe abrir el diálogo y permitir el debate.

Trato de ver en el teatro un diálogo entendido como acción comunicativa entre iguales y no como acción estratégica, esa 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.

Para terminar, una última precisión. La yuxtaposición o palimpsesto ideológico es una intuición poética y un procedimiento estético de montaje. Creo firmemente que, por más que no sea la única, es 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.

Obras citadas

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Aristóteles. *Política*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1989. Impreso.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1973. Impreso.
- Meyerhold, Vsevolod. “Conferencia N°2: Introducción a la escenificación, 28 de julio de 1918”. *Lecciones de dirección escénica*. Ed. Jorge Saura. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2010. Impreso. 61-68.
- Sanguinetti, Santiago. *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur*. 2013. Inédito.
- Solarich, Iván. *Dossier de prensa. POGLED*. 2011. Inédito.
- Shklovski, Víktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1991. 55-70. Impreso.
- Sprengelburd, Rafael. Prólogo. *Un momento argentino*. En *Nuevo teatro argentino*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Interzona, 2003. 133-179. Impreso.