

# Conceptos de *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos* en el drama satírico *El gato de Schrödinger*, de Santiago Sanguinetti

María Soledad Álvez

Consejo de Educación Secundaria

## Resumen

El artículo pretende comprender los conceptos de *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos* formulados por el dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti para describir la naturaleza teórica de su obra teatral a partir de la aplicación en su drama satírico *El gato de Schrödinger* (2018). Es así que la idea de *palimpsesto* remite a la definición de transtextualidad de Gérard Genette y a las múltiples conexiones de una obra artística con otras; mientras que el adjetivo *ideológico* alude al posicionamiento filosófico del dramaturgo frente al mundo. Asimismo, su *yuxtaposición de sentidos* parece referir al montaje de múltiples percepciones y niveles de interpretación que se encuentran en sus obras.

PALABRAS CLAVE: teatro uruguayo - Santiago Sanguinetti - El gato de Schrödinger - transtextualidad - ideología.

## Ideological Palimpsest and Juxtaposition of Meanings in Santiago Sanguinetti's Satirical Drama *El gato de Schrödinger*

### Abstract

The article aims to understand the concepts of *ideological palimpsest* and *juxtaposition of meanings*, coined by Uruguayan playwright Santiago Sanguinetti, by applying them to the satirical drama *El gato de Schrödinger* (2018). The idea of palimpsest refers to Gérard Genette's definition of transtextuality and to the multiple connections of one artistic work with others whereas the *ideological* adjective refers to the philosophical position of the author regarding the world. Likewise, the *juxtaposition of meanings* refers to the assembly of multiple perceptions and levels of interpretation found in Sanguinetti's works.

KEYWORDS: Uruguayan drama - Santiago Sanguinetti - El gato de Schrödinger - transtextuality - ideology.

## Introducción

El dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti (2015) ha conceptualizado, desde una mirada teórica, a su propia obra dramática como un *palimpsesto ideológico* o *yuxtaposición de sentidos*. A lo largo de este artículo intentaré desglosar y explicar ambos conceptos en relación directa con su drama satírico *El gato de Schrödinger* (2018).<sup>1</sup> Este artículo se enmarca dentro de una investigación mayor sobre Sanguinetti y su teatro político.<sup>2</sup> Asimismo, considero que estudiar a los dramaturgos contemporáneos a Sanguinetti (Jimena Márquez, Marianella Morena, Gabriel Calderón, Ximena Echevarría, Sergio Blanco, entre otros) es una necesidad que aporta a la comprensión del panorama cultural actual del Uruguay, más allá de que la inclusión al canon en nuestro país sufra de una ralentización.

En una entrevista que le realizaron a Sanguinetti, en referencia a los conceptos de *palimpsesto ideológico* o *yuxtaposición de sentidos*, expresó:

Es una intuición poética y un procedimiento estético de montaje que genera una oportunidad para la apertura semántica y para la desautomatización perceptiva a través de la convivencia de lo sublime y de lo espurio. Presentando un argumento semántico y su contraargumento 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 (Hopkins, 2016, párr. 3).

Es así que la idea de *palimpsesto* remite a la definición de transtextualidad de Gérard Genette (1989, pp. 9-10) en su obra *Palimpsesto: la literatura en segundo grado* () y, por ende, a las múltiples conexiones de una obra artística con otras. Las relaciones transtextuales pueden «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). A partir de la frase de Sanguinetti y del cotejo con obras suyas, como las contenidas en la *Trilogía de la revolución* (2015) y también en *El gato de Schrödinger* (2018), se puede apreciar que la multiplicidad de referencias que coexisten en las escenas, ya sea en los diálogos, acciones o situaciones, confluyen en un montaje estético transtextual permitiendo la «lectura *palimpsestuosa*» (Genette, 1989, p. 495). Y, asimismo, se evidencia que la naturaleza de estas referencias juegan dialécticamente entre, por un lado, lo serio, lo noble, lo filosófico y, por otro lado, lo ignominioso, lo abyecto y lo repugnante, provocando en el espectador teatral o lector de la obra una exigencia de desautomatización de la percepción (Shklovski, 2011) y abriendo camino a una interpretación semántica compleja y conflictiva. Por otra parte, el adjetivo *ideológico* alude al posicionamiento filosófico del dramaturgo frente al mundo. En este sentido, dice Sanguinetti:

Que la obra presente dos discursos antagónicos conviviendo en escena, haciendo puro ruido semántico, no significa que su autor tenga sólo ruido en la cabeza. Mis ideas políticas acerca del mundo son claras y definidas, prefiero leer bibliografía marxista crítica antes que libros de liderazgo empresarial. Tomo contenidos ideológicos claros como materia para la composición de procedimientos estéticos, y en la escena los deformato (Hopkins, 2016, párr. 9).

A su vez, su *yuxtaposición de sentidos* parece referir al montaje de múltiples percepciones y niveles de interpretación que se encuentran en sus obras a partir de esa «apertura semántica» (párr. 3) nombrada por el dramaturgo. En el anexo de la publicación de la *Trilogía de la revolución* titulado «Entre lo sublime y lo espurio: breve exposición sobre el concepto de juxtaposición como procedimiento de montaje político», Sanguinetti (2015) teoriza sobre la juxtaposición como recurso de montaje, apoyándose en *Teoría de la vanguardia*, de Peter Bürger. Para Sanguinetti (2015), este tipo de montaje

1 Estrenada en la sala Zavala Muniz del Teatro Solís el 21 de mayo de 2016 y publicada en el libro *Animalia* (Sanguinetti, 2018) junto con las obras de Sergio Blanco, *El bramido de Düsseldorf*, y Gabriel Calderón, *Historia de un jabalí o Algo de Ricardo*, con prólogo de María Esther Burgueño.

2 En el marco de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro (FHCE-Udelar), estoy desarrollando mi tesis sobre el teatro político y el humor en la dramaturgia de Santiago Sanguinetti en su tetralogía: *Trilogía de la revolución* (2015) y *El gato de Schrödinger* (2018). Esta se encuentra apoyada financieramente por la Agencia Nacional de Investigación e Innovación dentro de las becas de investigación fundamental.

es el que permite la apertura de sentidos: «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» (p. 236).

Para el autor, la yuxtaposición se vincula con su noción de un teatro político, no en el sentido didáctico de vehiculización de un mensaje singular y exclusivo, sino que «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 encontrar un mensaje único» (Sanguinetti, 2015, p. 239). Por este motivo es que el montaje de yuxtaposición enriquece la interpretación expectatorial, ya que lo expuesto en escena no está digerido, diluido y unívoco, sino que pretende un esfuerzo de compromiso de descodificación y síntesis con lo vivenciado en escena en esas relaciones de tensión entre argumento y contraargumento, entre tesis y antítesis, entre lo sublime y lo espurio.

## El gato científico

Desde el título, *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2018) establece un vínculo transtextual con un concepto que pertenece a la rama de la mecánica cuántica dentro del campo de la física. Erwin Schrödinger, en el artículo de 1935 «La situación actual de la mecánica cuántica», expuso un experimento imaginario y paradójico que consiste en un gato encerrado en una cámara de acero junto a un dispositivo que contiene un contador Geiger con una mínima cantidad de sustancia radiactiva en el que se puede producir la desintegración de uno de los átomos que provoque que un martillo rompa un frasco con cianuro y que tenga como resultado la muerte del gato. Sin embargo, esta probabilidad es solamente del cincuenta por ciento, por lo que, mientras el gato esté dentro de la caja, no sabremos si el gato está vivo o muerto. Será cuando se abra la caja que se pueda evidenciar lo ocurrido. Dicha incertidumbre evoca la concepción de la superposición cuántica de lo real, por lo que el gato está vivo y muerto al mismo tiempo (Contín Aylón, 2012, pp. 34-35).

Este ejercicio de imaginación es un evento emblemático de la física cuántica que también ha repercutido en preguntas filosóficas sobre la existencia y lo real y que, por otra parte, ha nutrido la imaginación de distintas disciplinas artísticas. En este sentido, el gato del experimento de Schrödinger se ha convertido en un ícono cultural, por lo que su aparición en el título de la obra teatral de Sanguinetti conlleva un peso transtextual (Genette, 1989, pp. 9-10) significativo por las distintas conexiones que surgen a partir de su mención.

Por un lado, el título establece las conexiones con el campo de la física y las teorías que se estaban discutiendo en las décadas del veinte y el treinta del siglo XX, entre autores como Einstein, Podolsky, Rosen, Bohr, Heisenberg y el propio Schrödinger (Contín Aylón, 2012, pp. 3-4). De igual manera sucede con el tratado de divulgación científica de John Gribbin, *En busca del gato de Schrödinger* (1984), que permite aproximarse al universo complejo de la física cuántica. Por otro lado, están las conexiones con productos artísticos o comunicacionales que tratan la paradoja del gato de Schrödinger, como pueden ser los multiversos de los superhéroes, tanto en historietas, series y películas derivadas de los universos DC y Marvel; la *sitcom* *The Big Bang Theory*, que en uno de sus capítulos icónicos el personaje de Sheldon explica el caso del emblemático gato; las series animadas para adultos *Futurama* y *Rick y Morty*; el dibujo infantil *Teen Titans Go*, y, más cercano en el tiempo, la serie dramática alemana de ciencia ficción *Dark*. Que se entienda que no trato de ser exhaustiva en el catálogo de nombramientos al gato en productos culturales, sino tan solo mostrar un panorama de cómo este ejercicio de imaginación científica se ha incorporado en la cultura popular.

Estos ejemplos contemporáneos de producciones que tratan de maneras diversas la cuestión del ensayo imaginario del gato de Schrödinger provocan una actualización de las interrogantes surgidas en la rama de la mecánica cuántica, trasladándolas a la esfera de lo popular, es decir, convirtiéndose en un saber o información del que se ha apropiado la cultura pop. La reiteración de la presencia del gato de Schrödinger, gravitando la órbita de lo popular, ha generado que se lo pueda entender como uno de los tantos elementos de la cultura pop, es decir, trascendiendo el terreno restringido de

lo científico para transformarse en un producto referencial sin necesidad de que se lo comprenda cabalmente.

Es así que cualquier usuario de internet puede acceder a infinitas explicaciones de la paradoja del gato de Schrödinger –y sus derivaciones en otras interrogantes de la física cuántica– en videos de la plataforma Youtube y en páginas de divulgación científica. De hecho, en entrevista con Santiago Sanguinetti, él relató cómo aprendió sobre el asunto al ver videos de Youtube (comunicación personal, 27 de julio de 2017). Por lo tanto, más allá de la experticia que se pueda poseer sobre esta rama de la física, el público en general puede reconocer la idea básica del experimento imaginario, incluso sin haber leído el artículo de Schrödinger y ni siquiera dominar mínimamente los preceptos que se formulan en él. Por eso insisto en que el gato de Schrödinger es actualmente un ícono de la cultura pop, gracias a su reiteración en productos artísticos y comunicacionales.

## El gato transtextual

Según las cinco categorías de transtextualidad de Genette (1989, pp. 11-12), el título de una obra artística es el paratexto que puede brindar información sobre el texto principal. De lo dicho se desprende que el título de la obra teatral *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2018) posee distintas connotaciones a partir de su enunciación que pueden llegar a ser verificadas o refutadas una vez que se lea o vea la obra. De hecho, tan solo con el nombramiento de un gato se carga semánticamente una serie de ideas, sumado al «de Schrödinger», con el que se amplían las connotaciones. Schrödinger es un personaje silueta dentro de la obra de Sanguinetti, ya que se lo referencia en cuanto físico especializado en la mecánica cuántica. Cabe agregar que la trama de la obra expone la existencia de la interconexión entre los multiversos de la realidad en donde personajes de distintos universos coinciden en un mismo espacio y tiempo, por lo que, aquellos que conocen someramente el experimento imaginario de Schrödinger pueden llegar a anticipar algo de lo que va a acontecer en la obra.



Figura 1. Mayo, 2016. *El gato de Schrödinger*. Fotografía: María Fernández Russomagno. Archivo personal de Santiago Sanguinetti

En cuanto a la historia de *El gato de Schrödinger*, de Sanguinetti, se trata de una serie de personajes pertenecientes al ámbito futbolístico (jugadores, directores técnicos, mascotas del club y dirigentes) que coinciden en el vestuario de un estadio de fútbol e intercambian opiniones y miradas sobre su mundo personal y sobre la vida en un tono humorístico, burlesco, sarcástico y absurdo. En el diálogo de los personajes se desprende un repertorio de transtextualidades que potencian el efecto humorístico en los espectadores, característica prevalente a lo largo de toda la tetralogía de Sanguinetti (*La trilogía de la revolución* y el drama satírico *El gato de Schrödinger*).

En una catarata de diálogos cruzados —que por momentos parecen establecer y respetar el esquema general básico de la comunicación (emisor, mensaje, receptor), pero en otras ocasiones son el ejemplo tácito de la incomunicación humana— se inmiscuye uno de los conceptos de la mecánica cuántica en cuanto a la posibilidad de múltiples universos de realidad, permitiendo imaginar multiversos o universos alternativos al que ya conocemos. Así es que se menciona y explica burdamente el experimento del gato de Schrödinger. Todo ello cobrará sentido tangible cuando, ya avanzada la obra teatral, aparezcan personajes semejantes a los protagonistas iniciales que provienen de otros universos alternos.

Sanguinetti («Entrevista exclusiva», 2016, párr. 25) declaró que este drama satírico es el cierre de la tetralogía, a modo de imitación de los autores griegos que se presentaban a la competencia de los concursos en el antiguo teatro griego, en el marco de las fiestas dionisiacas, con tres obras y un drama satírico. En este sentido, siguiendo las categorías de Genette (1989) en cuanto a las transtextualidades, se observa la presencia de la architextualidad debido a la relación genérica entre las antiguas tetralogías griegas y la actual de Sanguinetti. Es decir, la relación architextual es implícita y no necesita más que una cualidad genérica que las conecte (Genette, 1989, pp. 13-14).

Al igual que las obras teatrales que comprenden *La trilogía de la revolución* (Sanguinetti, 2015), este drama satírico presenta un cuantioso listado de transtextualidades de diversa naturaleza que favorecen el efecto humorístico por parte de los lectores-espectadores, así como también un cuestionamiento reflexivo sobre la existencia y el sentido de la vida. Lo que sucede inevitablemente con la presencia de las transtextualidades es que difícilmente puedan llegar a percibirse todas en una primera instancia de visionado de la obra. En todo caso, si se trata de la lectura de la obra teatral, el detenimiento de la mirada sobre el papel tiene un ritmo más lento, que puede llegar a favorecer el encuentro de las transtextualidades y una descodificación más certera y profunda. Se puede llegar a pensar —incluso— en lecturas paralelas o en búsquedas de información en las que se verifique la existencia o no de transtextualidades. Sin embargo, si se trata de la mirada del espectador sobre el espectáculo teatral, el ritmo es, sin dudas, más acelerado de lo que se está visualizando en el escenario, ya que no hay posibilidades de volver páginas atrás, de revisar lo dicho. La dinámica del espectáculo teatral complica el descubrimiento de las transtextualidades, que, en todo caso, quedarán, algunas de ellas, guardadas en la memoria del espectador para luego revisar su confirmación en instancias postteatrales, es decir, en instancias de repensar lo visto.

Santiago Sanguinetti utiliza el concepto de *palimpsesto ideológico* para exponer una visión fragmentada del mundo que mezcla posicionamientos serios y profundos con lo superficial; una mirada política e ideológica sobre la vida tamizada por efectos humorísticos en los diálogos y los hechos que ocurren que desacralizan al mensaje al mismo tiempo que potencian las variadas interpretaciones.

En el caso de *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2018), las transtextualidades se pueden agrupar en esferas específicas, las cuales cumplen una función concreta en cuanto al humor: 1) Las referencias intertextuales a marcas publicitarias, locales y mundiales; 2) las referencias intertextuales a personajes —reales y ficticios— de la cultura pop; 3) las intertextualidades con el cine; 4) las intertextualidades con la música; 5) las intertextualidades con el teatro y la literatura; 6) la metatextualidad en la obra; 7) las intertextualidades con la política; 8) las intertextualidades con la ciencia; 9) las intertextualidades con la psicología; 10) las referencias a la Historia; 11) las intertextualidades entre las obras de Sanguinetti.

Las referencias transtextuales no tienen por qué pertenecer a una única esfera, por lo que pueden compartir lugar en más de una.

1. Las intertextualidades con marcas publicitarias establecen vínculos con el mercado de consumo del que forman parte los usuarios y, por ende, los lectores-espectadores. Ya sea por el desarrollo del capitalismo o por los efectos de la globalización, vivimos en un mundo de marcas publicitarias.

Así es que las referencias a la gaseosa Coca-Cola (Sanguinetti, 2018, p. 271), a la bebida isotónica Gatorade (p. 192), a la consola de videojuegos Play Station (p. 203) e incluso a la plataforma virtual de videos Youtube (p. 203) pueden ser comprendidas por cualquier espectador del mundo por su alcance universal, mientras que el analgésico antiinflamatorio Rati Salil (p. 254) tiene un alcance regional más acotado a lo rioplatense. Por otra parte, tanto Gatorade como Rati Salil son productos asociados al ámbito deportivo, lo que está en consonancia con el espacio en el que se desarrolla la trama: el vestuario de un estadio de fútbol. Sanguinetti utiliza códigos universales y regionales para comunicarse con el público, por lo que las marcas publicitarias son íconos compartidos con la esfera de la cultura pop, en cuanto a que son signos reconocibles por gran parte de la totalidad de los espectadores. En este sentido, las referencias a las marcas de empresas, multinacionales de gran envergadura en la mayoría de los casos citados, vuelven más factible que se pueda producir el efecto humorístico.

2. Las intertextualidades con personajes de la cultura pop producen una inmersión del espectador con aquello que le resulta más cercano por formar parte de eso que llamamos el inconsciente colectivo, es decir, íconos populares. Es así que aparecen las referencias a personajes ficticios, tanto el extraterrestre televisivo de la *sitcom Alf* (Sanguinetti, 2018, p. 190) como el superhéroe de historieta Batman en su personalidad pública, Bruno Díaz (p. 208). También se nombra a personajes reales como la gimnasta rumana Nadia Comaneci (p. 190). Los personajes de la cultura pop marcan una huella sincrónica que puede alinearse con rasgos biográficos del autor, especialmente con cuestiones generacionales. La *sitcom Alf* fue una serie televisiva de gran exposición en la segunda mitad de la década de los ochenta. En el caso de la referencia a Bruno Díaz, su enunciación produce implícitamente la idea del superhéroe Batman sin necesidad de nombrarlo. Mientras que Nadia Comaneci, ganadora de varias medallas olímpicas, se convirtió en un símbolo deportivo y político para su país, en la Rumania comunista. Así es que la figura de Comaneci podría también formar parte de la esfera de lo político.

3. Las intertextualidades con el cine pertenecen a una esfera mayor que podríamos llamar la esfera de la cultura y lo artístico, es decir, en unión con las esferas de intertextualidades con la música, la literatura y el teatro. En el caso concreto del cine, aparecen las referencias a la película emblemática del surrealismo, *Un perro andaluz* (1929), dirigida por Luis Buñuel y en colaboración con Salvador Dalí en el guion. Uno de los personajes menciona la famosa escena del corte de ojo en primer plano (Sanguinetti, 2018, p. 213). Por otro parte, se recrea un fragmento del parlamento de *Taxi Driver* (1976), dirigida por Martin Scorsese, en el que el personaje de Travis Brickle, mirándose al espejo, se pregunta a sí mismo: «¿Me estás hablando a mí?» (Sanguinetti, 2018, p. 240). Esta frase también puede considerarse, dada su trascendencia popular e incorporada en el inconsciente colectivo, como parte de la esfera de la cultura pop. Asimismo, es la segunda vez que el dramaturgo hace referencia a esta célebre frase en una de sus obras teatrales (Sanguinetti, 2015, p. 33). En cuanto a la referencia a los zombis (Sanguinetti, 2018, pp. 233-235), que también han aparecido en obras anteriores del autor, tiene su origen en el campo de lo cinematográfico y se ha extendido al universo del cómic y las series televisivas. La imagen del zombi surge con una vieja película de terror titulada *White Zombie* (1932), sin embargo, tuvo su desarrollo cinematográfico significativo con el director George Romero. A comienzos de la década del 2010, el surgimiento de la serie televisiva *The Walking Dead* revitalizó el género de zombis y suscitó una vasta cantidad de productos audiovisuales semejantes. Tanto la escritura como el estreno de la obra de Sanguinetti es coincidente con este auge. Finalmente, el nombramiento de Félix el gato (p. 236) es otra referencia a un personaje emblemático de la época del cine mudo.

4. En consonancia con la macroesfera de lo cultural y artístico, la esfera de la música aparece referenciada en el final de la obra con la acotación que indica que suena la canción «The Kids Aren't Alright» del disco *Americana* (1998) de la banda de punk-rock californiana The Offspring. Si bien el contenido de la letra de la canción no tiene un vínculo directo con la historia propuesta en la obra teatral, sirve para agregar una capa connotativa accesoria al cierre.

5. En concordancia con los dos puntos anteriores, la esfera de intertextualidades literarias y teatrales presenta referencias a *Edipo rey*, de Sófocles, *Hamlet*, de Shakespeare y *La metamorfosis*, de Kafka. De *Edipo rey* se señala el suceso emblemático de quitarse los ojos una vez que descubre la verdad sobre su vida (Sanguinetti, 2018, p. 213). Mientras que de *Hamlet* se alude a la famosa frase



Figura 2. Mayo, 2016. *El gato de Schrödinger*. Fotografía: María Fernández Russomagno. Archivo personal de Santiago Sanguinetti

«ser o no ser» (p. 252). En cuanto a *La metamorfosis* no se la nombra directamente, sino que la intertextualidad aparece implícitamente cuando uno de los personajes anuncia que se ha transformado en gato, dejando de ser humano (p. 225). Una alteración de lo que le sucede al personaje kafkiano Gregorio Samsa. Este mismo personaje, en su proceso de transformación en felino, trastoca la frase emblemática: «Nada de lo humano me es ajeno», de Publio Terencio, diciendo «todo lo humano me es ajeno» (p. 236). Dicha frase también la ha popularizado Miguel de Unamuno (Garzón-Pascagaza, 2018, pp. 55-56).

6. La metatextualidad en la obra se produce hacia el final cuando el personaje de Jorge dice: «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» (Sanguinetti, 2018, pp. 275-276). El concepto de *puesta en abismo* –cuyo nombre en francés proviene del término *mise en abyme* procedente de Magny (Beristáin, 1993, p. 236)– alude a cuando se imbrica una historia dentro de otra, «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). En este sentido, la obra *El gato de Schrödinger* alude a su propia naturaleza teatral cuando el personaje de Jorge señala la idea de vestuario («disfrazados»), la actuación («simulando algo que no somos»), la multiplicidad de personajes («encontrarnos con infinitos dobles de nosotros mismos») y a la manera de presentar el argumento («puesta en abismo»). La estructura abismada es de característica metatextual, «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). Se adjectiva esta puesta en abismo como «ontológica y absurda» (Sanguinetti, 2018, p. 276), lo cual remite a la conflictiva filosófica de cuestionarse las relaciones de existencia del ser y a lo absurdo de la vida. Como señala 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). Incluso la idea de absurdidad puede conectarse con un estilo teatral, el del teatro del absurdo, ya que el humor presente en este tipo de teatro tiene

ciertas conexiones con el humor teatral de Sanguinetti, especialmente en lo que se refiere a los problemas de comunicación entre los seres humanos.

7. Las intertextualidades con la política se pueden, a su vez, subdividir en secciones ideológicas, como son las referencias al anarquismo, a la izquierda política y al liberalismo económico. Las figuras destacadas que se indican del anarquismo son Kropotkin, Bakunin, Proudhon y Malatesta (Sanguinetti, 2018, pp. 270-271). De la izquierda política se nombra a Ho Chi Minh (p. 256) y a Rosa Luxemburgo (p. 261). Y del liberalismo económico surge el nombre de Adam Smith (p. 260). Cada una de estas personas comprende asociaciones políticas, ideológicas y cronológicas en la historia de la humanidad. En este sentido, una vez más, se hace palpable la autodefinición de Sanguinetti sobre su teatro como un «palimpsesto ideológico».

8. Las intertextualidades con la ciencia están relacionadas con la rama específica de la mecánica cuántica dentro del campo de la física: Heisenberg (Sanguinetti, 2018, p. 203), Max Planck (p. 213), Niels Bohr (p. 226) y Schrödinger (p. 204). Todos ellos produjeron aportes al conocimiento científico en el área de la física. Por otra parte, en la obra se alude al Colisionador de Hadrones y a la partícula de Dios (pp. 271-272), imágenes más actuales sobre los caminos desarrollados en este aspecto de la mecánica cuántica.

9. La intertextualidad con la psicología está en el nombramiento de una de las figuras claves en este campo del saber que es Lacan (p. 226) como referencia emblemática del psicoanálisis.

10. Finalmente, la intertextualidad con la Historia se percibe en alusiones al judaísmo, al nazismo (p. 195), y a personajes como Judas y Jesús (p. 250).

## A modo de conclusión

En suma, los conceptos de *palimpsesto ideológico* o *yuxtaposición de sentidos* elaborados por Santiago Sanguinetti para pensar su producción teatral sirven como andamio teórico para reflexionar los mecanismos transtextuales que se superponen o encadenan en el montaje de imágenes y diálogos de sus obras teatrales. En este sentido, Sanguinetti opera como artista y teórico simultáneamente, lo que recuerda el pensamiento de Jorge Dubatti, en el marco de su filosofía del teatro, cuando nos encontramos a artistas-investigadores. Dice Dubatti (2014):

Creemos que el artista muchas veces es el que más sabe sobre su obra, tanto en lo micropoético como en lo macropoético, también frecuentemente sobre la dimensión de la poética abstracta, y, en particular, sobre su propia modalidad de trabajo. El artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx del arte como trabajo humano) y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto (p. 82).

A partir de la afirmación de Dubatti se puede inferir que la figura de Sanguinetti cumple con las cualidades del artista-investigador, dado los distintos roles sociales que desarrolla, como son el dramaturgo, el actor, el director, el profesor, el estudiante de filosofía, el investigador.

Siguiendo con la filosofía del teatro y sus disciplinas derivadas, la poética comparada y el teatro comparado, en donde aparecen los conceptos de macropoética y micropoética, se pueden establecer algunas conclusiones sobre la dramaturgia de Sanguinetti. La macropoética «resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.)» (Dubatti, 2008, p. 80), mientras que «la micropoética es la poética de un ente poético particular» (Dubatti, 2008, p. 80). En el caso de Sanguinetti se observa que posee una extensa producción teatral, a la que se puede dividir en dos etapas, de acuerdo a una perspectiva de estilo. La primera etapa muestra un carácter universalista y más solemne, mientras que la segunda parte acude a lo local con un acento sustancial en lo humorístico, sin por eso perder el alcance universal (Calderón, 2013, pp. 8-9) y que se inicia con las obras que contienen la *Trilogía de la revolución* (Sanguinetti, 2015) y en la que se manifiestan los conceptos analizados en este artículo, el *palimpsesto ideológico* y la *yuxtaposición de sentidos*, como principios de construcción teórica en la creación de sus obras teatrales y que, al mismo tiempo, funcionan como catalizadores interpretativos del *collage* heteróclito de referencias disonantes.



## Referencias bibliográficas

- 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>
- Calderón, G. (2013). La promesa y el cumplido. En S. Sanguinetti, *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* (pp. 5-10). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- 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>
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Entrevista exclusiva al dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti: «En el teatro latinoamericano volvemos a hablar de lo político» (10 de abril de 2016). *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/>
- Garzón-Pascagaza, É. J. (2018). Notas preliminares sobre el sentimiento trágico de la vida en el pensamiento de Miguel de Unamuno. En É. J. Garzón-Pascagaza (Ed.), *Humanismo y mundo actual* (pp. 55-64). Bogotá: Universidad Católica de Colombia. Recuperado de <https://hdl.handle.net/10983/23156>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hopkins, S. (5 de febrero de 2016). La yuxtaposición como método de montaje. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-37920-2016-02-05.html>
- Sanguinetti, S. (2015). Entre lo sublime y lo espurio. Breve exposición sobre el concepto de yuxtaposición como procedimiento de montaje político. En *Trilogía de la revolución* (pp. 235-244). Montevideo: Estuario Editora.
- Sanguinetti, S. (2018). El gato de Schrödinger. En S. Blanco, G. Calderón y S. Sanguinetti, *Animalia* (pp. 185-282). Montevideo: Criatura Editora.
- Shklovski, V. (2011). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 77-98). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.