

Entre lo sublime y lo espurio . Breve exposición sobre el concepto de yuxtaposición como procedimiento de montaje político (1)

Santiago Sanguinetti R.*

Según cuenta Paul Auster en su libro *Diario de invierno*, una noche en el París de los años veinte, James Joyce, estando de paso por una fiesta, fue abordado por una mujer que le pidió estrechar la mano que había escrito el *Ulises*. “Permítame recordarle, señora, que esta mano también ha hecho muchas otras cosas”, contestó Joyce (Auster 176-177). La validación cultural que suponía conocer a Joyce, haber leído el *Ulises* y estrechar la mano del escritor que revolucionó la narrativa del siglo xx, se vio de pronto contrastada con la inevitable escatología de la imaginación más perversa: un producto cultural de élite se mezcla con posibles limpiadas de culo, masturbaciones —propias y ajenas—, sonadas de mocos, remoción de lagañas en los ojos y cera en los oídos, explosión de granos y limpieza de pelusa en el ombligo. Si Joyce hubiese aceptado, sin más, estrechar la mano de la mujer en cuestión, el acto comunicativo se habría clausurado. Joyce, y aquí está la genialidad, amplía el sentido, abre un juego más en la dinámica del lenguaje. Se vuelve, él mismo, una imagen de yuxtaposición. Su mano, la misma mano, pasa a ser leída como dos manos diferentes, con referencias a dos campos semánticos aparentemente contrarios. Joyce une en sí dos opuestos: lo sublime y lo espurio, todo en un mismo instante y en un mismo cuerpo. *Fair is foul, and foul is fair*, tal como afirman las brujas de *Macbeth* de William Shakespeare al comenzar el primer acto.

Viktor 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?: “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 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. Los

ejemplos abundan, y no sólo en la literatura. Pensemos en la película de Bertolucci *Último tango en París* y en *María Schneider masturbando a Marlon Brando por debajo de la mesa de un bar* mientras le susurra: no quiero verte más, nuestra relación ha terminado. 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 sin dudar en evitar 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" (Spregelburd , 142-143).

Mucho antes, otros teóricos parecen haberse 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" (Meyerhold , 61).

¿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—, tenderíamos a pensarlo 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, sólo 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 sólo 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 emancipatoria 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.

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, a la luz de algunos estrenos montevideanos recientes y tomando 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.

Entenderemos la yuxtaposición 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. Del collage cubista de principios del xx a los fotomontajes políticos de John Heartfield creados como denuncia en la Alemania nazi, la yuxtaposición entendida como coexistencia de elementos disímiles en una misma imagen, en un mismo golpe de recepción, supone de hecho un rechazo al realismo. Implica una construcción poética de la realidad. Plantea una alternativa a lo cotidiano. Pero no solo eso.

Es claro que los procedimientos tomados en sí no tienen contenidos semánticos inmanentes. Carecen del mismo sesgo ideológico los montajes de los futuristas italianos, asociados al fascismo de Mussolini, y los de los futuristas de la Unión Soviética posteriores a la revolución de 1917. 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, que debe encontrarse a medio camino entre el estudio del procedimiento como tal —método formal— y la captación del sentido —método hermenéutico—. Básicamente, se trata de una pesadilla para quienes pretenden encontrar un único mensaje en una obra de arte o, como es nuestro caso, en una obra de teatro.

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.

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 que cumplen 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 obra en dos días consecutivos Bienvenido a casa, dirigida por Roberto Suárez en 2012 y a cargo de la compañía Pequeño Teatro de Morondanga, es en sí un gran ejemplo de yuxtaposición. Su primera parte crea la ilusión, mientras que la segunda la destruye al

evidenciar el artificio. Es Joyce escribiendo el Ulises con una mano, mientras con la otra se rasca el ombligo.

La yuxtaposición, dijimos, es la convivencia de elementos disonantes, la presencia de una contradicción casi insalvable. Pero no todas las yuxtaposiciones tienen el mismo impacto. No todas son “dramáticas”, si vamos al caso. 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 construcción 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. Lo sublime y lo espurio en lo político. Pensemos de nuevo en Heartfield. Pensemos en el stencil hallado en una calle de la ciudad de Buenos Aires que muestra al Che Guevara con el rostro de Marilyn Monroe. Pensemos, cruel convivencia, en la moneda de un dólar ecuatoriana que muestra de un lado a una madre indígena cargando a su bebé, y del otro al águila norteamericana, junto a la inscripción “in God we trust”.

Ahora bien, al mencionar lo político no hablo del relacionamiento mínimo cotidiano 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).

Es desde este punto de vista que considero que las yuxtaposiciones de sentido político son más dramáticas que otras. Las últimas obras de Gabriel Calderón son buenos ejemplos. Recordemos dos: Or, tal vez la vida sea ridícula —estrenada en el Teatro Circular de Montevideo en 2010, codirigida por Gabriel Calderón y Ramiro Perdomo— y Ex, que revienten los actores —estrenada en el Teatro La Gringa en 2012, y también dirigida por Calderón. En la primera, una niña, que se creía desaparecida en momentos de la dictadura, reaparece años después para revelar que su desaparición fue el resultado de una abducción

extraterrestre. En la segunda, un joven inventa una máquina del tiempo para permitirle a su novia reconstruir su historia personal trayendo del pasado a familiares ya muertos, protagonistas del golpe de Estado.

En ambas, lo político —con el sentido que le hemos dado— se intercala con la ciencia ficción, mezclando dos universos referenciales antagónicos, poniendo a debatir dos lenguajes opuestos, ampliando sentidos de interpretación, generando nuevas ideas nacidas a partir de la confrontación de mundos cuyo vínculo sencillamente no corresponde. Este procedimiento, ciertamente iconoclasta, amplía el horizonte de lo posible a través de la provocación, lleva a cuestionamientos no sólo sobre los temas abordados sino sobre el fin del arte en sí. Es una sacudida, en términos de recepción, a los alcances de los abordajes con pretensiones miméticas.

Lo que en Calderón es un procedimiento de construcción global, es en otros casos un procedimiento de montaje de escenas particulares. Recordemos la escena final de *Antígona Oriental*, dirigida por Volker Losch y escrita por Marianella Morena a partir de Sófocles y testimonios de ex presas políticas —estrenada en el Teatro Solís en 2012—, en la que se presenta al coro de ex presas llevando exuberantes y ajustados vestidos rojos, caminando con dificultad hacia el proscenio con zapatos de taco, esbozando una amplia sonrisa intencionalmente falsa, para cantar una especie de murga cuyo estribillo afirma: “y ahora en el sistema estoy, en el sistema”. Cuerpos insurrectos adaptados al sistema, como la madre indígena en la moneda de un dólar ecuatoriana. Yuxtaposición política que deconstruye el relato histórico.

Se desprende de todo esto una pregunta inevitable: ¿por qué defender 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? ¿Por qué no ser más claros con lo que se pone en escena? ¿Por qué los autores y/o directores que proceden de este modo habilitan lecturas que puedan ir en contra de sus propias convicciones políticas? 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. La yuxtaposición forzada molesta y produce una conmoción frente a la que no se puede quedar indiferente, como no queda indiferente quien asiste a una suerte de misa macabra con un cura embarazado y un papa violador —me refiero a *La mitad de Dios*, escrita y dirigida por Gabriel Calderón; estrenada por la Comedia Nacional en el Teatro Solís en 2013—. La incomodidad nacida de la provocación habilita un diálogo y un cruce de argumentos inmediato, y es justamente ese diálogo y ese cruce de argumentos, siguiendo a Hannah Arendt, la esencia de la política y la esencia del teatro.

Se trata 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.

Ya Javier Daulte en su artículo “Juego y compromiso” hacía una distinción similar, diferenciando el teatro lúdico —al que defiende— del teatro comprometido con lo social —al que llama “dictatorial”—. Si bien su enfoque global parece más que acertado, su artículo adolece de un problema fundamental: ignora la importancia de la producción de sentido. Daulte deja fuera el tratamiento de la materia política por miedo al abordaje unidireccional y didáctico. Parece claro que el teatro no debe ser didáctico —como sí lo fue en la Grecia Antigua— dado que la verticalidad de la didáctica —fundada en la transposición del que tiene el saber al que no lo tiene— no condice con la horizontalidad del diálogo teatral propuesto en las poéticas contemporáneas, ese que lleva a la horizontalidad del pensamiento. Felizmente, podemos afirmar que hay maneras de tratar lo político desde una óptica no lineal, no obvia, no didáctica. Teatro y política están unidos por definición. Sólo cabe preguntarse sobre los procedimientos para abordar semejante relación.

Hablar de la recuperación de la función política del teatro es hablar de la reinención de su función de ágora, de asamblea, de debate de los asuntos públicos. 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.

Notas:

1) Este texto conjuga las ideas expuestas en dos artículos distintos. En primer lugar, “Entre lo sublime y lo espurio”, publicado en la Revista Conjunto (Casa de las Américas, La Habana, Cuba), No 173, oct.-dic. 2014 (pág. 83-87). Y en segundo lugar, el artículo “Una trilogía de la revolución como alternativa al principio de no contradicción”, publicado en la Revista Apuntes de Teatro, No 139, 2014. ISSN 0716-4440 ©Escuela de Teatro – Pontificia Universidad Católica de Chile.

Obras citadas:

Arendt, Hannah. La condición humana. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Aristóteles. Política. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1989.

Auster, Paul. Diario de invierno. Barcelona: Anagrama, 2012.

Brook, Peter. El espacio vacío. Barcelona: Península, 1973.

Bürger, Peter. Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península, 1997.

Daulte, Javier. “Juego y compromiso: el procedimiento”. eolia – Escola Superior d’Art Dramàtic.

Recurso electrónico. Julio de 2004.

Meyerhold, Vsevolod. “Conferencia No2: 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.

Shklovski, Víktor. “El arte como artificio”. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Ed. Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1991, pp. 55-70.

Sprengelburd, Rafael. Prólogo. Un momento argentino. De Rafael Sprengelburd. Nuevo teatro argentino. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Interzona, 2003, pp. 133-179.

*Actor, director, dramaturgo y docente. Egresado de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático y del Instituto de Profesores Artigas en la especialidad Literatura. Recibe varias becas internacionales que lo llevan a estudiar en Aviñón (Festival International de Théâtre 2007), Barcelona (Sala Beckett 2011), Nottingham (World Event Young Artists 2012) y Santiago de Chile (Teatro Amplio, residencia 2014). Sus textos han obtenido diversas distinciones, entre las que se destacan el Premio Nacional de Literatura, el Premio Onetti de la Intendencia de Montevideo, el Premio Florencio de la Asociación de Críticos, el Premio Molière de la Embajada de Francia y el Fondo para la Formación y la Creación Artística 2012-2014. Sus obras se han llevado a escena en Uruguay, Argentina, Brasil, Colombia, México, Estados Unidos, España, Inglaterra y Francia. Ha editado los libros "Dramaturgia imprecisa" (Estuario, 2009), "Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe" (Banda Oriental, 2013) y "Trilogía de la revolución" (Estuario, 2015). Publicó artículos en revistas especializadas de Madrid (Primer Acto), La Habana (Conjunto) y Santiago de Chile (Apuntes de Teatro). Ha sido traducido al francés, inglés y portugués.

Este texto es publicado con el permiso del autor. Se encuentra en el libro Sanguinetti, S. (2015). Trilogía de la Revolución. Montevideo: Estuario.