
NOTAS, DISCUSIONES Y ENTREVISTAS



ENTRE HISTORIA Y DRAMATURGIA EN EL URUGUAY ACTUAL. CHARLA CON SANDRA MASSERA

Mariarosaria Colucciello¹

Università degli Studi di Salerno

mcolucciello@unisa.it

<https://orcid.org/0000-0002-2053-8487>

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.20>

La entrevista a dramaturgas contemporáneas constituye una herramienta fundamental para el análisis y la producción de conocimiento

¹ Catedrática de Lengua, Traducción y Lingüística Española en el Departamento de Ciencia Política y Comunicación de la Università degli Studi di Salerno. Sus principales líneas de investigación han sido la teología de la liberación latinoamericana y la paremiología en lengua española (*Libertà come speranza. Utopia e prassipolitica in America latina: Gustavo Gutiérrez*, Le Càriti Editore, Florencia, 2011; *Asno, mujer y nuez... Origen y uso de la paremia en la lengua española*, Bogotá, Planeta, 2014). En la actualidad se ocupa sobre todo de traducción, de historiografía lingüística y de aplicación lingüística en la literatura (*Una Gramática para el Nuevo Mundo. De Nebrija a Bello [1492-1847]*, Bogotá, Penguin Random House, 2017; *Filosofía e Filosofía sin más. Filosofía, cultura e politica in Ispanoamerica*, Introduzione, traduzione e note critiche a cura di Giovanna Scocozza e Mariarosaria Colucciello, Nápoles, Guida Editori, 2019). También ha traducido al español y comentado traductológicamente el libro de Fulvio Tessoro, *España y los españoles: Ramón Menéndez Pidal y Américo Castro*, Bogotá, Penguin Random House, 2022. Desde 2009 es profesora invitada permanente en la Universidad Católica de Colombia, Bogotá. Forma parte del comité científico de los grupos de investigación internacionales Mediterranean Knowledge, International Centre for Studies and Research, Narratives and Social Changes-International Research Group SyngSmart_4.0 (Universidad de Salerno), y del proyecto de investigación internacional "Historia, ética, política y cultura en la Colombia contemporánea", Universidad Católica de Colombia/Universidad de Salerno. Trabaja en el Comité de Redacción de numerosas revistas y colecciones (*Journal of Mediterranean Knowledge* – JMK; *Book Series. Mediterranean Knowledge, Culture and Heritage; Working Papers. ICSR Mediterranean Knowledge*; Topoi Aracne Editore). Es directora del *Laboratorio Interdisciplinare di Studi Euro-Latinoamericani* (LISEL) y codirectora de *Cultura Latinoamericana. Revista de Estudios Interculturales* (revista de "fascia A" para la Agencia Nacional de Evaluación de la Universidad y de la Investigación [Anvur]). Es miembro del doctorado en Política e Comunicazione - Policom, y también es delegada del rector de la Università degli Studi di Salerno para Políticas de Movilidad.

Referencia: Colucciello, M. (2026). Entre historia y dramaturgia en el Uruguay actual. Charla con Sandra Massera. *Cultura Latinoamericana*, 43(1), 483-500. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.20>



en el campo de los estudios teatrales. Más allá de su valor testimonial, este dispositivo permite acceder a los procesos de creación, a las decisiones estéticas y a los marcos conceptuales desde los cuales las autoras elaboran sus poéticas, inscribiendo sus obras en contextos históricos, políticos y culturales específicos.

En un campo disciplinar donde los relatos canónicos han privilegiado tradicionalmente voces masculinas, la entrevista adquiere una dimensión crítica al contribuir a la visibilización y legitimación de dramaturgias producidas por mujeres. Estas voces amplían el corpus teatral e introducen perspectivas analíticas atravesadas por el género, la memoria, el cuerpo y las formas contemporáneas de lo político, enriqueciendo la comprensión de los lenguajes escénicos actuales.

Asimismo, la entrevista funciona como un espacio de reflexión metateatral, en el que las dramaturgas articulan teoría y práctica, pensamiento y experiencia. Por lo tanto, entrevistar a autoras contemporáneas implica reconocerlas como sujetos productores de teoría, capaces de problematizar su propio hacer y de intervenir activamente en la construcción de una historia crítica del teatro del presente.

La dramaturga uruguaya Sandra Massera Bordoni, directora teatral, actriz y docente en artes escénicas, ha desarrollado una trayectoria artística y académica que articula creación teatral, investigación histórica y práctica pedagógica. Se formó en actuación en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático de Montevideo (EMAD) y obtuvo el título de profesora de Historia en el Instituto de Profesores Artigas (IPA), complementando su formación con estudios en Historia del Arte, percepción visual y dispositivos escénicos para espacios no convencionales.

Su labor docente, sostenida durante más de cuatro décadas, se ha desarrollado principalmente en la Casa de Cultura de Montevideo — donde enseña Acción Teatral e Historia del Arte desde 1981— y en la EMAD, institución a la que se integra como profesora de Historia del Arte desde 1994. Ha ejercido también la docencia en la formación docente y en la educación media. En el Instituto de Profesores Artigas diseñó y dictó, entre 1992 y 1993, el programa Heurística y Análisis del proceso creativo para la carrera de Comunicación Visual-Dibujo. En 1995, fue docente cofundadora de la Escuela de Cinematografía del Uruguay (ECU), donde durante casi una década dictó cursos y talleres vinculados a la actuación, la percepción visual y el arte contemporáneo. Su compromiso con la reflexión teórica se manifestó en charlas especializadas y en su participación como ponente en congresos de profesores de Historia, así como en su acompañamiento, desde 1998, a estudiantes de teatro en diversas ediciones de la Movida Joven de la Intendencia de Montevideo.



En 1998, fundó la compañía Teatro del Umbral, concebida como espacio de producción escénica y ámbito pedagógico, desde donde los procesos de creación y circulación de las obras se integran a la formación artística. En este marco, sus textos y puestas en escena han representado a Uruguay en festivales, encuentros y actividades académicas en numerosos países de América y Europa. En 2002, creó el Grupo U, integrado por jóvenes artistas egresados de sus cursos, consolidando un modelo de enseñanza basado en el trabajo colectivo, la inserción profesional y la construcción de una voz artística propia.

Su trayectoria como directora comenzó en 1998 con *Congreso de sexología* de Carlos Rehermann. Desde entonces ha dirigido más de treinta producciones, en su mayoría en el Teatro del Umbral, muchas de ellas a partir de textos de su autoría. Este recorrido se amplió con la dirección de la ópera *Rashomon*, estrenada en 2015 en el Auditorio Nacional del Sodre, que implicó un trabajo interdisciplinario entre escena, música y espacio.

Su obra dialoga con tradiciones y poéticas diversas, a través de la puesta en escena de autores clásicos y modernos de distintas culturas, promoviendo la lectura crítica, la adaptación y el cruce de lenguajes. La circulación internacional de sus espectáculos y la traducción de su dramaturgia a varios idiomas consolidan una práctica artística y docente que trasciende el aula y se afirma en la experiencia concreta de la creación.

La trayectoria de Sandra Massera ha sido ampliamente reconocida con premios, becas y selecciones curatoriales. Ha recibido en tres oportunidades el Premio Florencio al Mejor Texto de Autor Nacional (2007, 2009 y 2015), el Primer Premio de Dramaturgia de Cofonte/Agadu (2006 y 2011), el Premio Juan Carlos Onetti (2013) y el Primer Premio Nacional de Literatura en Dramaturgia Inédita (2014), además de premios nacionales en Dramaturgia Édita en 2016, 2020 y 2021. En 2016 obtuvo también el Primer Premio en la convocatoria de textos de títeres para adultos del Museo Vivo del Títere y el Ministerio de Educación y Cultura (MEC). Fue convocada por el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) para el Proyecto Bitácoras (2014 y 2016) y recibió en 2017 la Beca Fefca en Artes Escénicas. Su obra ha integrado ciclos y festivales como *Ellas en la Delmira*, *Nuestra*, *Nosotras* y el Festival Internacional de Artes Escénicas (Fidae), y en 2025 fue invitada a participar en el ciclo *Lazos Teatrales – Mesas sobre Género y Memoria* del INAE.

En el plano estético, su dirección se apoya en un entrenamiento riguroso del intérprete, donde el cuerpo y la acción física constituyen el punto de partida para la creación del personaje. Cada obra construye su propia partitura gestual y se caracteriza por una dramaturgia de



estructura sólida, lenguaje preciso y tono poético, con una marcada indagación histórica. Sus puestas en escena privilegian una dimensión ritual y sensorial, con especial atención al diseño sonoro y lumínico, y se desarrollan con frecuencia en espacios no convencionales como casas antiguas, museos, bibliotecas y antiguos ámbitos industriales.

En esta entrevista, exploramos con Sandra Massera cómo su dramaturgia entrelaza historia, memoria y creación teatral. Abordaremos su mirada sobre la dictadura, el género, la identidad nacional y la manera en que el teatro puede convertirse en un espacio de reflexión crítica y aprendizaje colectivo.

Tu formación como profesora de Historia atraviesa de manera visible tu dramaturgia. ¿En qué momento la historia del Uruguay dejó de ser un objeto de estudio para convertirse en materia poética y dramática dentro de tu escritura?

Desde las primeras obras que escribí para teatro —de 2004 en adelante— está presente mi interés por hechos históricos.

Cuando era adolescente, escribí en un cuaderno mis impresiones personales, a la manera de un tradicional diario. Era la época del proceso político que llevó a la dictadura de 1973 en Uruguay. Durante los años 1969, 1970, 1971 y 1972 fui registrando no solamente lo que ocurría en mi ámbito familiar y de estudio, sino lo que veía y escuchaba en la radio y la televisión, y en las conversaciones con mis pares. Luego, ese cuaderno quedó guardado y olvidado durante décadas. Cuando terminó la dictadura en 1984 y comenzó el proceso de regreso a la democracia, quienes parecían los testigos más legítimos para relatar lo que había ocurrido eran aquellos que habían vivido directamente las persecuciones, los encarcelamientos y el exilio. Relatos históricos, documentales, letras de canciones, películas y obras de teatro cuyo tema principal refería a la historia reciente llegaron como una fuerte necesidad de reivindicación histórica. Solo después de muchos años comenzaron a aparecer otros relatos: aquellos protagonizados por quienes volvieron al país poco a poco, y también la historia contada por los hijos y nietos de aquellos que habían padecido en forma directa la dictadura.

En 2008, ya trabajando como dramaturga y directora de teatro, volví a leer mi diario y decidí que era el momento de escribir acerca de lo que había vivido hacía tanto tiempo. Titulé la obra *No digas nada, nena* y como subtítulo *Qué les pasó a los que no les pasó nada* (Massera, 2015 [2018]). El título se refiere a la advertencia temerosa de mi madre que, en aquellos años, me aconsejaba que no me metiera en líos y que si mis amigos y compañeros hablaban de política yo me callara y no



dijera nada. El subtítulo alude irónicamente a que, aunque aparentemente algunos no habíamos sufrido la dictadura y, entre comillas, “no nos había pasado nada”, en realidad sí habíamos sufrido la represión educativa, sí tuvimos miedo, sí nos prohibieron leer determinados libros, hablar claramente sobre lo que pensábamos, vestarnos como queríamos.

Así surgió mi primera obra sobre el pasado reciente en Uruguay: *No digas nada, nena*, dirigida por Lila García en la versión de 2009 y por Marcel García en la versión de 2023. Fue un unipersonal, escrito a partir de fragmentos de mi propio diario y también de recuerdos de aquellos años, incluyendo la historia ficcionada de una mujer que nunca logró hacer realidad su vocación. Esto último no es autobiográfico, ya que yo sí logré transitar en el arte y la docencia el camino que deseaba. Pero lo escribí como símbolo de la frustración a la que puede llevar una juventud reprimida. La puesta en escena incluyó varios muñecos de diferentes escalas con los cuales interactúa la protagonista. Esos muñecos representan los familiares y amigos, pero también los desaparecidos de aquel entonces. La presencia de muñecos otorga a la escena una dimensión nueva, ya que la esencia de esos seres es percibida de manera diferente a la del actor común. El muñeco es un ser a veces atemorizante, indiferente o melancólico, que, al no valerse por sí mismo, puede expresar toda la impotencia y fragilidad de los seres sin conciencia.

En 2010, a partir de una convocatoria para textos breves de Teatro por la Identidad y Abuelas de Plaza de Mayo en Buenos Aires, dirigida a autores y autoras de Argentina y Uruguay, decidí enviar un texto titulado *Un muñeco sin cara*. A partir de los datos sobre los vuelos de la muerte construí un relato sobre la experiencia de una mujer que vio un cadáver rodar en la orilla del mar en una playa.

El monólogo fue elegido y formó parte del espectáculo *Idéntico* en Buenos Aires. A partir de ese relato breve escribí después la obra que titulé *1975* (Massera, 2015 [2018], pp. 69-88). El título refiere al año que los militares dictadores de Uruguay llamaron “Año de la Orientalidad”, uno de los más terribles de esa época. La obra relata la experiencia ficcionada de una mujer cuyo hermano, militante estudiantil, desapareció en Buenos Aires cuando intentó escapar de Montevideo. Para construir el relato me basé en datos históricos y testimonios de familiares de desaparecidos.

En varias de tus obras trabajas con episodios, personajes o climas históricos desde zonas laterales o poco narradas del relato oficial. ¿Qué te interesa del teatro como espacio para reescribir o tensionar la memoria histórica uruguaya?



Creo que el teatro es un arte que permite compartir de un modo especial las historias que se narran. Y, por eso mismo, por ser un arte de convivencia, un arte en vivo, también permite mostrar esas historias a través de puestas en escena en las que el espacio sonoro, la luz, la escenografía, el orden del relato pueden sugerir estados mentales y emociones de una forma peculiar y diferente a los estudios históricos. Los historiadores tienen un rol muy importante en la preservación de la memoria de una nación. Los artistas también lo tienen, de manera diferente. A través del arte podemos crear ficciones que evoquen la realidad desde otros caminos, involucrar otros modos de percepción, apelar a lo instintivo, a la ensoñación, a los recuerdos personales. Crear otros planos de realidad, otra manera de ver la historia. A través de la distorsión de las voces y los cuerpos, las coreografías, la repetición de una misma escena y la presencia de la luz se intensifica la evocación, se vuelve carne, vibración en el presente, aunque se trate de lo ocurrido en el pasado. Esas “tensiones”, precisamente, son la clave de muchas creaciones que no solamente buscan contar los hechos, sino desmenuzarlos, poetizarlos, en cierto modo volverlos más crudos y a la vez más trascendentes.

En la historiografía siempre hay algún grado de sesgo, dependiendo de quién la escriba. A veces se piensa que puede estar informando de la verdad más pura. Pero la verdad más pura no siempre está allí, sino justamente en lo que hacen los artistas. Algunos artistas, los artistas honestos, fieles a sí mismos. El arte honesto no miente, aunque ficcione. Los artistas a veces tienen la capacidad de adelantarse a la historia, de anunciar lo que va a ocurrir, y también de hablar de lo que ocurrió de una forma inesperada. Por eso me pareció interesante darle vida a mi diario de juventud, entremezclado con anécdotas reales y con ficciones. Porque en el arte no hay mentira, hay creación, hay elaboración profunda de las vivencias propias y de una comunidad, atravesadas por el tamiz de la belleza. Una belleza despiadada, sutil, delicada o tremenda, pero siempre cuidadosa, sin golpes bajos, pero sin escatimar la verdad artística. De eso se trata. De la integridad artística.

Y no solamente me ha interesado pensar en lo ocurrido en el Uruguay durante la historia reciente, sino también reflexionar a través del teatro acerca de los derechos humanos en general. Desde la investigación histórica de algunos hechos que me han conmovido por haberlos estudiado alguna vez en los cursos del profesorado, por ser relativamente cercanos y por ser muy conocidos en Occidente, como los eventos de las dos guerras mundiales y la gestación del nazismo, o más lejanamente, la Revolución francesa.

En la primera obra de mi trilogía *Ana Frank, Preludio de Ana* (Massera, 2015 [2018], pp. 89-140) imagino qué le diría la propia Ana



a una dramaturga que intentara escribir en el presente acerca de lo que ocurrió en aquellos años. En la segunda, *Ana después* (Massera, 2015 [2018], pp. 141-195), los momentos significativos de la vida de Ana regresan una y otra vez a su memoria luego de la muerte. Ana viva y Ana en espíritu conviven en un escenario donde se cruzan las vivencias de ambas y como en un juego de espejos, cada una percibe la presencia de la otra.

En la tercera, *Tulipanes para Hermine* (Massera, 2022, pp. 165-209), se crea una narración desde una zona que podría considerarse lateral o poco narrada del relato oficial: la historia de la vida de Hermine Santrouschitz, más conocida como Miep Gies. Secretaria del padre de Ana y una de las protectoras de los refugiados en el anexo secreto, mujer que se arriesgó muchas veces para protegerlos, que atravesó dos guerras mundiales y vivió más de cien años, tiene ella misma una historia de vida que merece ser contada. Dos actrices conviven en la escena: la Miep joven que vive los hechos y la Miep mayor que los recuerda. Pero a veces la estructura se invierte y la joven recuerda y la mujer mayor vuelve a vivir directamente el horror. Eso otorga al relato una sustancia nueva e inesperada, densificando la experiencia del personaje y la del público.

En *La bailarina de Maguncia* (Massera, 2022, pp. 15-51), que pone en escena episodios de la vida de la escritora y activista Luce D'Eramo, se muestran momentos íntimos y reflexiones posibles del personaje. No hay un único punto de vista que narre lo que le ocurrió a la protagonista y la actriz asume muchas voces. Encarna a sus padres, su marido, un nazi, una monja, hasta una muñeca, y a Simone Weil en un encuentro imaginario.

En textos como 1975 (Massera, [2015] 2018) y Ainara de Gernika (Massera, [2023] 2025), la historia aparece filtrada por lo íntimo, lo fragmentario y lo espectral. ¿Por qué eliges esas formas narrativas para abordar procesos históricos y políticos?

Evocar los hechos desde la vejez del personaje yendo hacia atrás en el tiempo como en *1975* (Massera, 2015 [2018], pp. 69-88) o desde la muerte, hablando como alguien que tiene la cualidad de poder ver el mundo tal cual está ahora, como en *Ainara de Gernika* (Massera, [2023] 2025, pp. 45-71), le da una perspectiva especial a las historias contadas.

En *1975* me pareció que se podía contar la historia de un desaparecido político a través de su hermana menor. Similar al caso de *No digas nada, nena*: aquí la protagonista no sufrió directamente el horror de la dictadura. Pero justamente lo que se pretende es mostrar cómo ese



caos afecta a muchos más que a los asesinados. Cómo marca sus vidas para siempre. Tanto en la versión con mi dirección escénica como en las versiones de Buenos Aires —con dirección de Elba Degrossi— y de San Pablo —con dirección de Angela Figueiredo—, las puestas en escena se realizaron en espacios que evocaron el hogar de Teresa y su pasaje por los diferentes estados emocionales de su personaje.

En *Ainara de Gernika* se construyó la historia de un personaje inspirada en testimonios escritos de varios ancianos que estuvieron en Gernika en 1937 cuando eran niños y fueron testigos del bombardeo y, décadas después, pudieron contar sus experiencias. Ainara simboliza a toda la población de Gernika, ya que en la puesta en escena evoca las palabras de sus padres, sus hermanos menores, su abuelo, los vecinos, las enfermeras, el *lehendakari* José Antonio Aguirre, y también parodia a Francisco Franco. Trasciende la época de la infancia y llega a la adultez. Una de las escenas más conmovedoras es precisamente cuando Ainara comienza a hablar como si estuviera más allá de la vida: “Y supe que mi hija tuvo una hija que tuvo una hija. Pude sentir a cada una de ellas cuando daban a luz y sus nombres resuenan en mí como una canción” (Massera, [2023] 2025, p. 67).

Si contamos historias desde lo íntimo, desde las vivencias de un personaje común e inocente, que se asombra y angustia a la par que nosotros, estamos relacionándonos con el público de una forma más cercana, lejos de la solemnidad o grandilocuencia que puede tener un discurso político.

Por otra parte, siempre me ha interesado crear personajes que estén en los bordes del mundo cotidiano o que puedan imaginariamente traspasar los límites de la percepción común: muñecos, locos, fantasmas o personajes que logran darse cuenta de que son seres creados por otro. ¿Qué diría y qué sentiría una muñeca si pudiera expresar sus vivencias, si pudiera hablar y contar cómo la crearon? A partir de un hecho real: el encargo que hizo el pintor expresionista Oskar Kokoschka a una costurera para que hiciera una muñeca réplica de Alma Mahler, la amada que lo había abandonado, decidí llevar a escena esa anécdota extravagante. Un buen motivo, además, para mostrar los excesos y delirios encantadores de los círculos sociales durante las vanguardias artísticas. Estrené dos obras inspiradas en esa anécdota: *La mujer copiada* (2007 [2006]) y *Vida íntima de una muñeca*. En escena, además de Oskar, Alma y la costurera Hermine Moos, están Gustav Klimt, Egon Schiele, una cantante en decadencia y hasta el propio Freud, que ironiza acerca de la existencia y el destino que tuvo finalmente la célebre muñeca. Muñecos de tamaño natural réplicas de cada uno de los personajes completan una puesta en escena en la que a veces la realidad parece darse vuelta: las actrices y actores se comportan como



muñecos y los muñecos aparecen sentados o bailando en el cabaret, con actitudes humanas.

También me interesó la vida de la escultora Camille Claudel y sus vivencias del encierro en el manicomio donde la obligó a permanecer su familia. En la obra *Locas* (dirigida por Lila García en Uruguay y Jana Pacheco en España; Massera, 2015 [2018], pp. 49-68), se alude a los límites entre la cordura y la locura, y cómo alguien que no está demente puede mantener la lucidez hasta el final, como bien se aprecia a través de las cartas de la propia Camille.

Los fantasmas, sin creer en que existan, me resultan personajes interesantes porque pueden ver lo que los vivos no ven. Están más allá de las peripecias del mundo y, por lo tanto, comprenden lo que otros no pueden comprender. En *Los fantasmas de la calle Obes* se construye la historia de una familia a través de tres generaciones. El abuelo —que, en el comienzo de la obra, es un personaje que convive con los demás integrantes de la familia en la época que le tocó vivir—, cuando pasa el tiempo, observa a sus descendientes desde su ser fantasmal, desconcertado de que nadie responda a sus preguntas ni parezca verlo.

En dos de mis creaciones más recientes, los protagonistas son seres que tienen algo en común con lo espectral: los personajes. El personaje es un ser de papel y, por lo tanto, no puede existir más allá del libro o de la escena. ¿Qué ocurriría si se diera cuenta de esto y quisiera escapar e ir a vivir al mundo real? ¿Qué pasaría si tuviera otros pensamientos más allá de lo que se le ha escrito que piense? Si quisiera pronunciar frases nuevas, enamorarse de alguien diferente y, en el caso del personaje teatral, dejar de repetir siempre lo mismo en cada función. Es lo que les ocurre a los personajes de *Danza con personaje* (Massera, 2022, pp. 53-111) y *Casi humanos* (Massera, [2023] 2025, pp. 73-132). En *Hotel blanco* (Massera, 2014) pongo en escena al escritor Ryunosuke Akutagawa como personaje eje de un relato en el cual es acosado por los personajes de sus cuentos, que le reclaman un relato más completo. Incluso a dos de sus creaciones nunca terminó de ubicarlas en ningún relato y ni siquiera les puso nombre, llamándolos indistintamente Este y Otro.

La dictadura uruguaya en tu teatro no se presenta como un pasado cerrado, sino como una experiencia que sigue actuando en los cuerpos y en los vínculos. ¿Cómo trabajas escénicamente esa persistencia de la violencia histórica?

Creo que mientras haya alguien que recuerde una dictadura seguirá presente de algún modo esa secuela, aunque no seamos totalmente conscientes de eso. En *No digas nada, nena* el personaje sigue toda



su vida sufriendo las consecuencias de una adolescencia bajo dictadura militar. También sus compañeros de generación. La represión en épocas tempranas de la vida es una calamidad. Diferente al encierro en una cárcel, pero calamidad al fin. En 1975 también ocurre que el personaje, aunque haya logrado recuperar algo de la normalidad de su vida, nunca vuelve a ser igual. Toda una familia queda fracturada.

Escénicamente, en ambas obras se muestra la persistencia de esa violencia histórica a través del pasaje del tiempo, los cambios de actitud y de vestuarios que dan cuenta de que los personajes han madurado y se convierten en adultos. Escenas en las que recuerdan su juventud, rememoran sus aventuras adolescentes, los bailes, los amores. Incluso hasta llegar a la infancia, como cuando la mujer de 1975 recuerda una noche de Reyes. La música también va cambiando, reflejando la moda de los ritmos y canciones de la juventud en contraste con la música más contemporánea.

Frente al realismo testimonial, tu dramaturgia recurre a la poesía, el cuerpo y el rito como formas de conocimiento. ¿Qué puede el lenguaje poético del teatro que no pueden otros discursos sobre la historia reciente?

El teatro es un arte muy completo que, además del texto, incluye el mundo sonoro, espacial y visual. Se crean mundos en tres dimensiones en los que los personajes tienen una doble presencia: por un lado, percibimos a la actriz real y, por otro, y casi al mismo tiempo, percibimos al personaje que está representando. Es la actriz Anael Bazterrica y a la vez es Ainara Izuriaga. Es Laura Almirón y a la vez Teresa.

Por eso se ha dicho que el actor es un ícono intermitente, como una luz que se prende y apaga todo el tiempo, o mejor aún, como dos luces diferentes que se turnan para prenderse y apagarse.

Esto ocurre en el teatro y no en un foro o una asamblea o un evento político. En una conferencia, en un discurso parlamentario, en una lectura, quien habla es la persona. Siempre. No hay intermitencia. En el teatro hay desdoblamiento. Y a veces podemos lograr olvidar a Anael y ver únicamente a Ainara, la niña del bombardeo, olvidar a Laura y ver solamente a Teresa, la hermana de un desaparecido. Es una doble presencia: la actriz y el personaje. Lo más inquietante y asombroso es que todo el tiempo sabemos que quien está allí es Anael, o Laura, pero pactamos con la ficción.

En la narrativa y la poesía también pactamos con la ficción, pero el personaje no tiene un cuerpo real y, por lo tanto, podemos imaginarlo a nuestro modo, sin intermitencias.



Además, en el teatro puede haber hechos que se cuenten sin palabras, a través de coreografías, silencios, manipulación de objetos. En mi reciente texto *Las camisas blancas*, referido a los años de represión previos a la dictadura, que se estrenará en octubre próximo con mi dirección escénica, la escenografía (que consta de telones traslúcidos a los que se les incorporan camisas blancas), está pensada para una fuerte interacción con los personajes. La historia trata de un hecho que hasta ahora no ha sido llevado al teatro en Uruguay: el asesinato de Susana Pintos, una joven estudiante, durante una represión policial en 1968 en torno al edificio central de la Universidad de la República en Montevideo. Un joven estudiante acababa de ser herido gravemente durante uno de los episodios de ocupación estudiantil del edificio. Susana y otros compañeros intentaban sacar al herido para llevarlo al hospital. Fue inútil que alzarán camisas blancas en señal de tregua. La policía siguió reprimiendo y atacando a los estudiantes. El joven no sobrevivió y Susana también fue herida de muerte. En la puesta en escena, los personajes accionarán con las camisas incorporándolas a sus cuerpos, doblándolas como recién lavadas, convirtiéndolas en sudario que envuelve el cuerpo de Susana. Una manera poética de evocar los hechos. Un documento histórico informa cómo fue la muerte de Susana. En el teatro, el mismo hecho está contado a través de otros lenguajes. En la obra, el personaje de Susana arquea el cuerpo varias veces representando el impacto de las balas en su estómago. No hay sangre, hay evocación que, a través de la repetición, se vuelve ritual, danza poética, obsesión, otorgándole una fuerza nueva al hecho ya conocido por la historia oficial.

Como han expresado tantos creadores, entre ellos Paul Klee y Peter Brook, el arte convierte en visible lo invisible. Aquello que existe y late en lo más profundo de nuestro ser se hace tangible.

Tus personajes femeninos ocupan un lugar central en la narración histórica, lejos de figuras heroicas o ejemplares. ¿De qué manera el género transforma las formas de contar la memoria política en tu dramaturgia?

Sabemos que a través de la historia la mujer ha desempeñado roles específicos de su género, sin acceder a las mismas oportunidades que los varones. Eso se refleja también en el arte. Por ejemplo, en la pintura occidental vemos que, durante muchos siglos, los personajes varones representados pueden ser gobernantes, soldados, sacerdotes, poetas, científicos, aventureros con rostros de fuertes rasgos y personalidad, en tanto las mujeres son mayormente madres, esposas, santas devotas, de rostros similares todas ellas (pieles tersas, ojos entornados,



parecidas a la imagen de la virgen María). Lo mismo ocurre en el teatro hasta bien avanzado el siglo XIX.

Creo importante llevar a escena vidas de mujeres, conocidas o casi desconocidas, que tengan interesantes historias que contar. Mujeres que se atrevieron a desafiar las normas sociales y luchar por sus ideas: Luce D'Eramo en *La bailarina de Maguncia*; Mary Shelley y Mary Wollstonecraft en *Las madres del monstruo*; Miep Gies en *Tulipanes para Hermine*. También puede tratarse de mujeres que fueron víctimas de engaños e injusticias, como Antonina Miliukova en *Antonina la repudiada*, esposa por tres semanas del famoso compositor Piotr Illich Chaikovsky, que la usó como escudo para esconder su homosexualidad. La obra se ha estrenado con dirección de Cristina Velázquez, y la puesta en escena enfatiza en todo momento ese aspecto de la tragedia personal de Antonina.

Como la mujer ha estado mayormente asociada al silencio y la resignación, cuando se convierte en protagonista de una obra adquiere una relevancia peculiar.

Y si, además, ponemos en boca de mujeres el relato asociado a la memoria política, estaremos iluminando zonas no tan conocidas de las vivencias de una sociedad: el miedo de una madre; la audacia de una estudiante que decide ir a una manifestación de protesta, aunque sus padres no quieran; la hermana que ayuda al hermano perseguido a esconder los discos y libros prohibidos.

En muchas de tus obras el silencio, lo no dicho y lo espectral funcionan como motores de sentido. ¿Qué papel cumplen esas ausencias en la construcción de una memoria escénica?

Lo no dicho, lo que solo se sugiere o no se dice jamás puede ser muy importante en una obra. Suele ocurrir que, cuando recién comenzamos nuestro camino en la dramaturgia, nos sentimos tentadas de incluir mucha información en una sola obra. Parecería que no puede faltar nada, que hay que decirlo todo de una vez y para siempre. A esa tendencia que nos acecha, frente a la cual tenemos que estar siempre alertas, la llamo jocosamente “la teoría general de todo”. Si se trata de una obra que refiere a un personaje histórico, es importante intentar saber lo más posible acerca de ese personaje, aunque después no se incluya toda esa información en la obra definitiva. Cuando se presente el espectáculo al público, seguramente se percibirá que el autor o la autora sabe muy bien de qué está hablando. De algún modo se notará que existió una importante investigación.

Por otra parte, en las puestas en escena a veces es mejor sugerir, sustituir las palabras por silencios y acciones. En teatro no todo son



palabras, no todo son frases pronunciadas ordenadamente como en una lección docente. Repeticiones, frases interrumpidas o a medio terminar pueden ser más eficientes para expresar los estados psicológicos de los personajes.

Una obra de teatro puede estar perfectamente escrita, con un texto ordenado y claro y no ser una obra que resulte interesante. Como los antiguos tapices persas que dejaban mal tejido, a propósito, un fragmento de la urdimbre, la obra de arte no tendría que percibirse como perfecta, completa, clarísima y pulcra. Debería tener algo de misterio, sombras, perturbaciones, ambigüedades. Si siento que quien escribió la obra dijo todo lo que sabe sobre un tema, si me parece que el actor llegó al máximo de sus posibilidades físicas en su *performance*, si la actriz cantó en el límite del volumen al que podía llegar su voz y su vestido parece recién salido de la tienda, no queda nada que esperar. La obra de arte es también abismo.

Puede haber personajes ausentes que sean importantes y hasta el motor impulsor de una obra. Muchos personajes fundamentales y célebres de la narrativa y del teatro nunca aparecen en escena. Godot nunca llega.

El hermano de Teresa, en 1975, nunca aparece y esa es justamente la esencia de la obra. Es el coprotagonista. Teresa a veces lo evoca imitando su voz y parece que lo estuviéramos viendo. Si apareciera físicamente tal vez no se lograría el mismo efecto. El perro Jon, evocado en *Ainara de Gernika*, es una de las presencias ausentes más entrañables de esa historia.

Una de las ausencias más inquietantes que logré plasmar fue la del personaje invisible de la autora del mundo real en *Danza con personaje*. La escena se desarrolla en un teatro vacío a lo largo de varias noches. Una dramaturga se encariña con sus personajes y no se resuelve a incluirlos en ninguna historia. Por lo tanto, sus personajes vagan por el teatro sin saber qué hacer. Hasta que todos empiezan a darse cuenta de que la que parecía ser la dramaturga también es un personaje, creado por alguien que, tal vez, esté en ese momento en la platea del teatro mirando a todos: la autora del mundo real. Una autora invisible, sentada a pocos metros de la escena. Uno de los personajes la invoca al final de la obra y le pide que no lo olvide, que le permita vivir un día más. Y algo más importante: le ruega que le permita recordar. Que no lo deje desamparado y sin destino.

Ahora estamos solos tú y yo. No me importa que haya público en la platea. O tal vez la función ya terminó y el público se fue y quedaste tú sola sentada allí, en la oscuridad. Quiero hablarte ahora, antes de que la noche caiga como un manto de terciopelo y silencio sobre este escenario. [...]



No puedo llamarte. ¿Cómo te nombro? Dame un instante todavía. ¡No me mates cada noche! Tienes que volver mañana. Sé que vas a volver. Tienes que hacer que mañana recuerde este instante. ¿Podrás hacerlo? ¡Que lo recuerde! Que lo recuerde... (Massera, 2022, p. 110)

La identidad nacional aparece en tu obra como una construcción inestable, atravesada por desplazamientos, migraciones y pérdidas. ¿Qué aspectos del “ser uruguayo” te interesa hoy poner en tensión desde el teatro?

Me interesan distintos aspectos y épocas de la historia de Uruguay para llevar al teatro, aunque no es exclusivo de mi dramaturgia. Muchas de mis obras refieren a personajes y hechos ocurridos en otros lugares. En algunos países de América Latina los autores hablan exclusivamente de las historias locales. Uruguay es una nación con pocos siglos de historia registrable. Los personajes notables se agotan muy pronto. Y, además, por nuestra geografía vivimos de cara al mar, a ese océano Atlántico que nos conecta naturalmente y casi sin darnos cuenta con el Viejo Mundo, por nuestra historia colonial y por las innumerables conexiones culturales que tenemos sobre todo con Europa.

Por eso no creo que haya un ser uruguayo en un único sentido. Varía mucho dependiendo de las ciudades donde viven los creadores. En la capital no sentimos que exista un “ser uruguayo” muy definido. Nos interesa todo lo que ocurre fuera de fronteras. Algunas manifestaciones artísticas (estilos musicales, danzas folklóricas) tienen un carácter más específicamente nacional. Eso no es tan marcado en el teatro.

Por otra parte, a veces resulta irritante que en las agendas de programación de espectáculos de algunos teatros haya una cartelera integrada en su mayoría por obras de autores extranjeros. Creo que en la variación y la diversidad debería estar lo interesante.

Escribí obras referidas a la historia uruguaya en distintas épocas.

En orden cronológico: *Un amor en la Nueva Troya*, aún inédita, transcurre en Montevideo sitiada durante la Guerra Grande a mediados del siglo XIX. Allí precisamente queda evidente el crisol de culturas que formó la población de la ciudad.

Emilio Reus, la sombra en el espejo fue estrenada el año pasado en el propio edificio fundado por Reus a fines del siglo XIX. Incorpora personajes de diferentes nacionalidades, como es inevitable.

Los fantasmas de la calle Obes, estrenada en 2011 en una vieja casona, se inspira en un hecho policial ocurrido a comienzos del siglo XX.

Las obras referidas a la dictadura militar de los años setenta y ochenta del siglo pasado ya fueron comentadas más arriba.



Armarios, estrenada en 2019 por la Comedia Nacional con dirección de María Mendive, es una obra ambientada en el Uruguay del presente, en la que los integrantes de una familia defienden su identidad sexual y su derecho a elegir con quién vivir.

La comedia surrealista fantástica *El caso inevitable del Sr. Méndez* (Massera, 2022, pp. 211-278), que se estrenará en julio próximo con mi dirección, se ubica también en el presente.

Futuro perfecto, estrenada en 2012 en una estación subterránea de suministro de energía abandonada, es una distopía ambientada en un complejo edificio para mujeres en una época imaginaria en la que Uruguay ya no va a existir. No debe haber muchos autores nacidos en países con milenios de historia que se atrevan abiertamente a plantear, siquiera en la ficción, que su nación va a desaparecer. Pero si pensamos en cómo surgió el país que hoy conocemos como Uruguay no parece tan descabellado imaginarlo. Tal vez *Futuro perfecto* sea mi obra referida al Uruguay en la que se muestra la mayor pérdida: un país que ya no existirá como nación autónoma.

Tus puestas en escena suelen desarrollarse en espacios no convencionales, generando una experiencia sensorial intensa. ¿Qué diferencias encuentras entre presentar una misma obra en un teatro tradicional y en un espacio no convencional, y cómo incide el espacio en la potencia o el desdibujamiento de la obra?

Llevar a escena obras en espacios no convencionales puede ser fascinante según el tema de que se trate. Hay obras que requieren la neutralidad y universalidad de un espacio teatral convencional y otras que adquieren una relevancia insospechada si se realizan en espacios no teatrales. También hay públicos que prefieren sentarse cómodamente en la butaca en penumbras de un teatro y olvidarse del mundo material para quedar inmersos en la historia y protegidos por la oscuridad de la sala. Otros prefieren recorrer y conocer un espacio nuevo, no convencional, y encuentran fantásticas conexiones con lo que están viendo en escena.

Creo que los dos rumbos de acción son desafiantes. Tengo la experiencia de haber presentado las mismas obras en teatros y en otros espacios. Tanto *La mujer copiada* como *Emilio Reus, la sombra en el espejo* fueron realizadas en museos y en teatros tradicionales. Algunas obras se potencian y otras se desdibujan si cambian de lugar.

Algunas obras, desde la escritura del texto, ya fueron imaginadas para ser presentadas en lugares específicos fuera del teatro. Cuando la obra transcurre en un lugar no convencional, ese lugar por lo general le impone su estructura arquitectónica, espacios y acústica a la historia.



Se crea una dimensión nueva y seductora, que en general inspira mucho a los actores y diseñadores, y atrae al público. El desafío es decidir qué espacios usar de un edificio, cómo orientar la platea, cuántas localidades incluir, el sentido y orden de los recorridos, si es que los hay, y cómo lograr una iluminación que valore el espacio, a la vez que resulte sugerente para la ficción.

Dos obras que escribí recientemente fueron estrenadas en dos diferentes bibliotecas antiguas con variado resultado: *Casi humanos*, dirigida por mí en la vieja biblioteca de la Facultad de Derecho de la Universidad, resultó una experiencia emocionante. Se desarrolló en un único y gran salón con balcón y paredes íntegramente tapizadas de estanterías de libros, con una acústica perfecta. *Kafka, la última noche*, dirigida por Iván Solarich en la Biblioteca Nacional, fue todo un acontecimiento que involucró desde el gran *hall* de entrada de la Biblioteca hasta enormes salones, largos corredores a media luz y espacios con balcones de tres pisos de altura con incontables estanterías de libros. Aquí la acústica fue un desafío importante, que se logró superar con un trabajo incansable, ya que el edificio, con salas de altísimos techos, nunca se pensó como lugar para presentar espectáculos. Pero lo inesperado del espacio puede ser el factor que convierta una obra en algo inolvidable. Esta obra también refiere a la presencia de los personajes que comienzan a ser conscientes de su destino y está articulada en torno a Franz Kafka como autor rodeado de algunos de los personajes de sus cuentos y novelas.

En un contexto donde las nuevas generaciones acceden a la historia reciente de manera fragmentaria, ¿qué responsabilidad —si es que la hay— crees que tiene hoy la dramaturgia uruguaya en la transmisión de la memoria?

Es responsabilidad de los mayores (padres, docentes) transmitir lo ocurrido a los más jóvenes, para que no se repitan los mismos hechos deplorables en un futuro. Una nación tiene que guardar memoria. El teatro es un vehículo importante para esto. Los libros de historia son fundamentales, pero, por los motivos que hemos mencionado, el teatro logra acercarse de un modo muy directo y especial a los espectadores.

En una escena que resultó sorprendente para el público, el personaje de *Ainara de Gernika* recuerda su llegada a Uruguay cuando tuvo que emigrar de la España franquista. Y en otra escena, en la que habla desde el presente, sale del espacio escénico y sube varios escalones de la platea para acercarse y mirar directamente al público. “Tuvieron que pasar tres décadas antes de que la gente se animara a hablar con firmeza de quiénes fueron los culpables [del bombardeo de Gernika]. [...]



Pero nosotros sabíamos que a las generaciones futuras no las iban a poder engañar. Que tarde o temprano se iba a saber la verdad” (Massera, [2023] 2025, p. 62).

En los últimos años están surgiendo en Uruguay nuevas obras de teatro que refieren a la historia reciente y la memoria. Cabe mencionar *Diciembre*, de Marcel Sawchik, que relata con intensidad la historia real de un desaparecido político. También *Murmuria*, de Camila Carbajal, creada a partir de testimonios y talleres con expresas políticas. *Autopsia sobre lo impune*, de Verónica Mato y Fernando Parodi, refiere al brutal asesinato en abril de 1974 de tres jóvenes inocentes llamadas luego “las muchachas de abril”. *Oriental, casado, 22 años*, de José María Novo, rescata la historia y los escritos del joven artista y militante estudiantil Ibero Gutiérrez, asesinado en 1972.

Un asunto que considero importante, que se relaciona con la memoria y atraviesa varias de mis obras, tiene que ver con la reivindicación de la identidad. En *La bailarina de Maguncia* Luce tira su mochila con los documentos que la asociaban a su familia fascista y prefiere empezar de nuevo, aunque los alemanes la hagan prisionera. En *Las madres del monstruo*, Mary Shelley se enoja y se lamenta de que se siga creyendo que su novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* la escribió su marido y no ella.

En *Casi humanos*, en una vertiginosa caída en el abismo, los dos personajes se van dando cuenta de que son entidades de ficción encerradas en un espacio teatral, y que sus nombres e identidades cambian en cada escena.

En *Antonina la repudiada*, hacia el final de su vida Antonina reflexiona acerca de su destino de efímera esposa de Chaikovski: “Mi existencia fue un latido de microbio en el ancho mundo y el devenir de los siglos, casi diría que una molestia. [...] Un breve e inútil reflejo de la vida de un hombre. Entonces se podría decir que mi vida duró tres semanas”.

En *La breve e imborrable vida de Petr Ginz y su hermana Eva*, aún no estrenada, esta recuerda con angustia cuando vio por última vez a su hermano antes de que un transporte se lo llevara a Auschwitz y le cambiaran su nombre por un número. En una escena de diálogo imaginario con Petr, Eva le cuenta que fue a Praga muchos años después de la guerra:

El edificio en el que vivíamos sigue ahí. En la vereda de la calle de nuestra casa hay una pequeña baldosa de bronce incrustada en el suelo. Lleva escrito tu nombre. Por las calles de Praga hay muchos cuadraditos parecidos que brillan al sol. Como una constelación de estrellas geométricas que



se hubiera derramado sobre la ciudad, cada una lleva un nombre, y cada nombre es de alguien que nunca volvió.

Hoy, el contexto contemporáneo se presenta como un escenario de especial dinamismo y relevancia, que nos invita a mantener una actitud reflexiva ante los múltiples acontecimientos políticos, sociales y culturales que se despliegan a diario. Resulta fundamental prestar atención a los discursos, debates y producciones que emergen en los espacios institucionales, en los medios, en el ámbito editorial y en las prácticas artísticas, particularmente en el teatro. Esta atención no es neutra: implica una responsabilidad ética, que exige asumir la influencia de estas experiencias con claridad crítica, sentido cívico y disposición a la colaboración.

En este marco, el teatro de Sandra Massera se destaca como un instrumento de reflexión y análisis. Su prosa precisa y cuidada construye mundos que perturban y conmueven, articulando lo individual y lo colectivo, y abriendo ventanas al pasado y a las tensiones de nuestra historia. De la misma manera, su teatro permite comprender cómo la identidad, el género y la memoria se construyen continuamente, atravesando el tiempo, los espacios y las emociones.

Cerrar esta entrevista es reafirmar que su trabajo nos invita a leer la realidad con mirada crítica y poética, reconociendo el teatro como un espacio donde se inscriben tanto los afectos como la historia, y donde la reflexión colectiva se convierte en aprendizaje vivo.

Referencias

- Massera, S. (2007 [2006]), *La mujer copiada*. Cofonte.
Massera, S. (2014), *Hotel blanco*. Ediciones de la Banda Oriental.
Massera, S. (2015). *Rashomon*. Auditorio Nacional del Sodre.
Massera, S. (2015 [2018]). *No digas nada, nena. Y otros textos para teatro*. Estuario Editora.
Massera, S. (2022). *Teatro*. Fin de Siglo Editorial.
Massera, S. (2023 [2025]). *Casi humanos. Y otros textos para teatro*. Estuario Editora.
Rehermann, C. (1999). *Congreso de sexología*. Teatro del Umbral.