

**Una exquisitez dramática que se desarrolla
en despliegue escénico sin interferencias. Entrevista a Sandra Massera.**

**Pilar de León
Udelar- CIDDAE
Uruguay**



(Programa de la obra)

La obra cuenta con Alain Blanco en el papel de *Personaje*, Noelia Campo, como *Autora* y Andrea Hernández, como *Mujer*. Su estreno se realizó en el marco de “*Nuestra*”, *Primer Festival de Dramaturgia Uruguaya 2021*. Tuvo el asesoramiento corporal de Norma Berriolo, la iluminación de Álvaro Domínguez, la escenografía de Guillermo Ifrán, el vestuario y maquillaje de Agustín Rabellino, la producción de Carlos Rehermann, la gestión de medios de Dínamo y la fotografía de Lucía Rehermann.

Sandra Massera es dramaturga, directora teatral, actriz y docente. Egresada de la Escuela Municipal de Arte dramático (EMAD) y del Instituto de Profesores “Artigas” (IPA), se desempeña actualmente como profesora de la asignatura Historia y percepción artística en la EMAD y dirige el taller de Acción Teatral de la Casa de la Cultura de

Montevideo en el barrio del Prado. Escribe desde 1997, dedicándose también a la dirección y a veces a la actuación y producción de las obras que escribe para su compañía Teatro del Umbral, que funda en 1998. El propósito de la compañía es “llevar a escena y compartir con nuevos públicos un hecho teatral que ponga de manifiesto los bordes entre realidad y ficción” (Massera, 2021). Dicho concepto queda expresado en el nombre del grupo.

Ha recibido numerosos premios. Con su obra *Ana después* en 2014 sacó el Primer Premio nacional de Letras otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) en la categoría Dramaturgia inédita. En 2015, el premio Florencio a mejor texto de autor nacional con la obra *1975* y en 2016 el Primer premio a “Obras de teatro de títeres para adultos” Gran formato Museo vivo del títere, MEC por *Vida íntima de una muñeca*. Ya había recibido el Primer premio Onetti en 2013 por la obra *Hotel Blanco*, otorgado por la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) y el primer premio de Dramaturgia inédita de la Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE) y la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU) por el texto *Futuro perfecto*, además de otras tantas premiaciones por proyectos, obras y puestas en escena desde 2005. Escribió tres guiones de óperas y estrenó una de ellas: *Rashomon*, con música de León Biriotti.

La entrevistamos por *Danza con personaje* que ella define como “Drama con algunos momentos de comedia inquietante y melancólica”.

Pilar de León: En el Dossier respecto al argumento dice: “Una dramaturga se encuentra con su personaje cada noche en la sala vacía de un teatro. Fascinada con su creación, se resiste a darle un destino definitivo, ya que enmarcarlo en una obra significaría renunciar a su relación. Un segundo personaje aparece de la nada, creado a partir de un simple pensamiento. El desconcierto de la autora al no saber qué hacer con ninguno de los dos, se vuelve insignificante ante la sospecha pavorosa que surge al intentar recordar cómo llegó allí”. ¿Cómo fue el proceso creativo de la escritura de esta obra?

Sandra Massera: Luego de escribir obras anteriores en las que ubico como eje de los acontecimientos a autores históricos –tal el caso de Ryunosuke Akutagawa en mi obra teatral *Hotel blanco* de 2013 o más recientemente *Kafka, la última noche*, aún no estrenada, se me ocurrió que esta vez podría llevar a escena una historia ficticia en la que sucediera algo similar. Ya había escrito *Preludio de Ana* –estrenada en 2017- en la que el personaje histórico (Ana Frank) interactuaba con una autora ficticia, generando un entrelazamiento de presencias de diferente entidad.

En el caso de *Danza con personaje* la novedad es que todo es ficción, pero el final de la trama nos reserva un inquietante giro narrativo: se produce un desplazamiento que va desde la autora ficticia a la que podría ser la autora real, evocada por los personajes desde el plano de la escena.

Beatriz, el nombre que inventa la autora de mentira para salir del paso frente a las preguntas de sus supuestos personajes, no es tal. “¿Por qué me dijiste que te llamabas Beatriz?”, le pregunta el Personaje, “Fue lo primero que se me ocurrió”, responde ella azorada. Entonces aquí habría un salto desde la ficción al mundo real, que ya se anuncia en los fallidos intentos de dos de los personajes de querer salir del espacio escénico y avanzar hacia la platea de los espectadores.



(Fotografía: Lucía Rehermann)

También se puede rastrear exactamente el disparador concreto para escribir esta obra:

Leyendo la nota editorial del libro de ensayos *Al mismo tiempo* de Susan Sontag, una frase aislada de esa nota que refería a “la danza amorosa de Anna Banti con su personaje”, se convirtió en el impulso inicial para la escritura de esta obra. El ensayo de Sontag de referencia se titula: *Un destino doble; sobre Artemisia de Anna Banti*. Había leído hacía años la novela de Banti y me había impresionado la vida de la pintora del siglo XVII Artemisia Gentileschi y sus difíciles circunstancias para lograr sobrevivir y ser respetada como mujer artista. También me sentí conmovida cuando indagué acerca de la vida de la autora Anna Banti, y supe que ese nombre era el seudónimo de Lucía Lopresti. Lucía estaba casada con un intelectual muy prestigioso: Roberto Longhi, al que llama “il Maestro”. Eligió escribir con seudónimo para no correr el riesgo de avergonzar a su esposo. Según cuenta la propia autora: “Si fallaba, el fiasco no arrastraría a nadie”.

Los personajes de *Danza con personaje* tienen sentimientos que se acercan de algún modo a la historia de Artemisia Gentileschi y Anna Banti. Podría decirse que la profunda motivación del personaje de la Autora al crear a ese hombre solitario y luego a una seductora mujer y sentirse perturbadoramente unida a ellos, tiene algo de esa esencia invisible pero indestructible entre creador y criatura. Igual que Banti con Artemisia, tal vez parecida a Sontag con Banti.

A partir de la idea de crear a un personaje que fuera una autora, comencé a escribir. Al principio no tenía claro cómo iban a desarrollarse los hechos, hasta que llegó el momento en que la situación pedía la llegada de un tercer personaje. Pero eso tampoco me resultaba completo ni demasiado sorprendente. Entonces se me ocurrió que la Autora no fuera tal y que también ella fuera un personaje creado por alguien más.

De ese modo, *Danza con personaje* en un comienzo parece una obra que evocara la visión pirandelliana de los personajes como seres autónomos, pero finalmente nos enfrenta a una situación muy diferente a la planteada por Luigi Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*. En *Danza con personaje*, un inesperado giro de la trama enfrenta a las tres presencias en escena con una situación de caída en abismo, en la que no se sabe quién es quién y dónde está realmente quien mueve los hilos de todos.



Fotografía: Lucía Reherrmann

P.deL.: ¿Cuándo comenzó la escritura? ¿Con qué frecuencia ensayaban y qué metodología desarrollaron?

S.M.: La escritura comenzó en 2018 y continuó hasta unos días antes del estreno en octubre de 2021. Al posponerse el estreno dos veces a causa de la pandemia, continuamos puliendo el texto y encontrando nuevos detalles para ajustar. Esto también se debió al extenso período de ensayos, que dio oportunidad de seguir interviniendo el texto. Los ensayos se realizaron en un promedio de tres veces por semana. El primer ensayo fue el 28 de abril de 2020. La metodología fue diferente esta vez a lo que venimos trabajando en los últimos años. Cuando pudimos ensayar presencialmente hicimos el planteo habitual de

acciones físicas y vocales y luego incorporación del texto. Hubo que prestar atención a los tonos de voz al doblar personajes, sobre todo en las escenas de la evocación de la historia de Frankenstein y Macbeth. También la interacción con zapatos llevó bastante tiempo de improvisaciones. Y las acciones con objetos “invisibles” como el farol de Elizabeth o la vela de Lady Macbeth.

P.deL.: Enrique Foffani en el prólogo de tu libro *No digas nada, nena, y otros textos para teatro* comenta: “la dramaturga uruguaya pone en práctica una técnica que es al mismo tiempo, una concepción [...] el modo corrosivo de diluir la frontera entre la vida y la representación, frontera o mejor abismo, muchas veces insalvable, y otras puro ardid por subsanar lo infranqueable” (2018; 11); yo agregaría que tu dramaturgia, altamente filosófica, cuestiona, por un lado, la existencia de la realidad, por otro, la fantasía de los escritores y, por otro, la esencia de los personajes. ¿Cómo podrías explicarme ese universo en vos?

S. M.: Viene por el deseo de investigar situaciones en las que los personajes tuvieran conciencia de que son entidades creadas por otros y pudieran hablar, sentir y expresarse. Pensar en los posibles encuentros entre creadores y creados si pudieran compartir mundos iguales. Así también me ha interesado dar vida imaginaria a muñecos y voz a los que están muertos. Me inquieta y resulta perturbador poner en boca de seres inanimados las frases que dirían si pudieran hablar, como he hecho en los textos *La mujer copiada* (2008) y *Vida íntima de una muñeca* (2018). En la obra *Los fantasmas de la calle Obes* (2011) pude tener la libertad de hacer hablar a varias generaciones de una familia, desde la mirada de sus antepasados. Son posibilidades que nos da el arte. Todo niño alguna vez le puso voz a muñecos y vio películas de zombies y fantasmas. Sin embargo, sería muy simple tratar de explicar esta tendencia mía por esa ruta. Tampoco por las novelas que he leído. Supongo más bien que me seduce ese tipo de personajes para tener la posibilidad de buscar en los

recovecos de lo imposible o lo desconocido, de realidades que no son las cotidianas, y por lo tanto posibilidades escénicas nuevas, investigación de modos de actuación adaptados a esos estados “otros” del ser y escenografías y vestuarios, iluminación, maquillaje, que pueda ser interesante en el marco de esas realidades extrañas o extrañadas.

P. de L.: ¿Por qué hoy se te ocurre hablar de “la conciencia” del personaje?

S. M.: Me parece que estamos viviendo una época de la historia del arte en la que reflexionamos acerca de la creación en sí misma. Hablamos de procesos y eso mismo es tema de las obras. Viene de las vanguardias del siglo XX y aún antes. El arte no únicamente al servicio del poder político o religioso o económico sino del propio artista. Y si el artista adquiere cada vez mayor conciencia acerca de la esencia de su trabajo, eso lo lleva inevitablemente a hacer que su obra tenga una cierta “conciencia propia”. La obra de arte y los procesos creativos se convierten en el propio tema del arte. Lo mismo pasa en las artes visuales: los artistas llamados pintores de acción convirtieron el modo de pintar, el trazo, el movimiento de su cuerpo, en tema del cuadro. Los dramaturgos convertimos a nuestra materia, a nuestra arcilla moldeable, o sea a nuestros personajes y el hecho de su existencia, en tema de la obra.

P.deL.: Como público delibero sobre la existencia; como creadora, la obra me adentra en el universo de los creadores, que siempre nos cuestionamos los límites entre el “ser y el “no ser”, entre la verdad de lo real, y la verdad de los personajes. Vos, cuando escribiste, ¿en qué lugar te situaste?

S.M.: Con respecto a *Danza con personaje*, sin duda me situé sentada en la platea mirando a los personajes con melancolía. Esa imposibilidad de compartir el mismo mundo, la misma esencia del ser, es la que yo sentí mientras escribía. Nunca voy a poder hablar con ellos en

la vida real, en la misma dimensión en la que estoy. Sin embargo, todo ser creado en el arte puede tener su verdad posible, su verosimilitud dentro de su mundo, del marco que lo contiene. Traté de imaginar qué sentirían esas criaturas si sospecharan que yo estoy allí, sentada en la penumbra de la sala. El monólogo final del Personaje expresa esa impotencia y la dulzura desgarradora de quien sabe que jamás su autora y él se encontrarán. Están a pocos metros uno del otro, comparten el tiempo, pero son de esencia diferente “y dos criaturas de esencia distinta son más distintas que cualquier cosa que exista”, dice él. En otra obra que escribí después y que aún no está estrenada, pude despegarme de los personajes y los dejé solos, librados a su destino, con un grado más terrible de conciencia de su estado. Algún día me animaré a estrenarla.

P. de L.: Vos sos consciente de la importancia del lenguaje en la creación de los personajes, ¿cómo lo trasladás a tu perspectiva de autora en el rol de dramaturga y en el rol de directora?

S. M.: El texto se escribe en el papel, pero cuando los personajes empiezan a cobrar vida y empezamos a pensar en la puesta en escena y el diseño integral de una obra y el espacio sonoro, el lenguaje pasa a otro plano y tiene que adaptarse a ser una parte más de un todo mucho más complejo. Dirigir los textos propios es interesante y muy tentador, pero también lo es ver cómo otras directoras y directoras tienen visiones diferentes y muchas veces sorprendentes de nuestros textos. Siempre me pareció importante el texto y reviso mucho antes de comenzar a ensayar. Pero también estoy dispuesta a hacer modificaciones, quitar, agregar, a partir de lo que ocurre durante el proceso de ensayos, de lo que proponen los diseñadores y actores o amigos dramaturgos. Porque el tiempo de ensayos es una etapa diferente y nueva, y el tiempo de funciones es otra etapa también diferente y nueva y el tiempo de un reestreno también. Antes me costaba más renunciar a las ideas propias iniciales, pero hay que darse cuenta que llega un momento en que la obra es lo más

importante, y hay que cuidarla casi como a un ser vivo. A veces parece que tuviera vida propia y rodara sola, exigiendo lo suyo. Es muy difícil a veces entender esto y darse cuenta de lo que es mejor para la obra en su totalidad.

P. de L.: ¿Cómo asociás la teatralidad del universo contemporáneo con la ideología teatralizada manifestada en tu obra?

S. M.: Me parece que en los últimos años hay muchas obras que se acercan a este estado de creación en el que se busca hablar y expresar acerca del teatro en sí mismo. Hay muchas obras en las que no parece haber un solo tema dominante, en las que no se relata una simple historia o anécdota en un tiempo lineal, sino que se bucea en varias vertientes que pretenden explorar modos nuevos de expresión. En las que se alude al hecho de estar presentando una obra, y se muestra la posible vida interior de las y los creadores. El peligro, por lo menos a mi modo de ver, es que la pieza se deshilache demasiado y pierda cohesión y con ello pierda sentido. Hay una tendencia a cierta fragmentación de la narración que no siempre conviene al hecho escénico. En un arte del discurrir del tiempo se hace necesario un hilo conductor. De lo contrario la obra queda reducida a impresiones, espasmos inorgánicos, visiones que llenan la retina o sensaciones sueltas de sonidos y frases. Aceptamos lo que comúnmente llamamos abstracción en la música, la escultura o la pintura. Es más difícil aceptarla en el cine o el teatro. El cine y el teatro surgieron como artes narrativas, y aunque puedan cambiar mucho formalmente, creo que la forma en que surge una expresión artística influye en su desarrollo a lo largo del tiempo. Es más fácil aceptar que un pintor aplique manchas a una tela y parezca no contar nada concreto, ninguna anécdota humana. No es tan fácil aceptar esto en las artes escénicas. Creo que en esta obra me preocupé mucho por mantener un hilo conductor y que no se perdiera el eje primordial que la articula, hasta incluso convertirme en redundante. Eso también puede ser un problema.

P. de L.: Describime el proceso de creación escénica y la forma como se fue dando el armado del espectáculo tanto en los rubros técnicos como en los actorales.

S. M.: Debido a la situación de pandemia, el proceso fue muy peculiar, ya que primero comenzamos los encuentros a distancia, luego presencialmente, después otra vez a distancia, hasta el tramo final de cuatro meses en el que volvimos a encontrarnos. Fue una situación absolutamente nueva comenzar a realizar lecturas a distancia, pero fue bueno para investigar acerca de los alcances psicológicos del texto. Sobre todo en la segunda etapa a distancia en la que imaginé varias posibles maneras de decir las escenas, intercambiando roles, géneros, personajes, sintetizando el texto, cambiando de orden las escenas, proponiendo que las actrices y el actor hicieran lo propio, compartiendo con todo el equipo junto a los diseñadores y la coreógrafa imágenes de obras de arte que refieren a la historia de *Frankenstein* (M. Shelley), *Macbeth* (W. Shakespeare), *Un tranvía llamado Deseo* (T. Williams), y también mitos y obras en las que artistas visuales crean a otro que se les parece o se replican a sí mismos.

En la escenografía la primera propuesta fue que solo hubiera un par de zapatos en escena: los que se calza el Personaje en la escena final. Pero luego intercambiando con el escenógrafo y el iluminador vimos que podría ser interesante la presencia de muchos pares de zapatos, reflejo de la presencia fantasmagórica de tantos personajes que alguna vez estuvieron allí en el teatro.

El telón como trampa al ojo y continuación del espacio real del escenario, creo que fue fascinante para reflejar la idea de ese mundo de la escena que se continúa en el de la ficción del cuadro, expresión de ese inquietante umbral entre vida real y vida sugerida tal como plantea esta historia.



(Fotografía: Lucía Rehermann)

La iluminación tuvo que tener en cuenta los diferentes momentos, más cotidianos, o más extraños, más “románticos” o más terroríficos. Los colores de la luz ayudaron a crear climas diferentes, a encerrar o abrir el espacio. Fue importante diseñar la iluminación posterior del telón, que por momentos se convierte en traslúcido y deja ver el truco de un mundo de mentira. Gracias a las posibilidades de la sala pudimos también enmascarar focos para dar la sensación de diseños proyectados en el suelo y el telón del fondo.

El vestuario fue un proceso largo y complejo, ya que había que resolver la diferencia entre la presencia más “natural y realista de la Autora” y la presencia extraña y aparentemente incompleta de sus criaturas, más la presencia de los diferentes atuendos de los que se apropia el personaje de la Mujer. Los diferentes grados de presencia que había que expresar fueron el mayor desafío. Y cómo lograr naturalmente que la Autora pareciera venida del

mundo real sin delatar que ella también pertenece a la ficción de los otros dos personajes y nunca salió del teatro. Y cómo resolver que se convirtiera en Lady Macbeth usando una prenda que ya traía a escena desde el comienzo. La escritura de textos en la ropa, que se replica en el forro del bolso de la Autora, es lo que hace percibir que finalmente los tres son lo mismo: seres de la ficción.

El proceso del asesoramiento corporal fue muy interesante, y aprendimos mucho de cómo la coreógrafa (Norma Berriolo) fue planteando por etapas el trabajo y a veces con su esencial cambio de eje corporal aparecía un cambio de personaje, como ocurrió con el Personaje varón cuando encarna a Stanley. O tres pasos correctamente dados expresan todo un nudo de sentimientos entre un hombre y una mujer, como Stanley y Blanche. O la manera de sostener una carterita en los años cuarenta, experiencia que no tenemos las mujeres ahora. O el trabajo con la fusta, el intercambio de guantes entre la Autora y la Mujer. El cuidado en todos esos detalles.

P. de L.: Contame alguna anécdota que te parezca relevante para cerrar estas preguntas sobre el proceso creativo.

S. M.: Nunca dejamos de ensayar en un año y medio. A veces la conexión a internet no era buena y terminábamos hablando al aire, o alguien era “despedido” por los caprichos de ese ser ingobernable en que se convirtió internet. Eso nos hizo pensar que el ensayo en vivo y el teatro en vivo son insustituibles. Como anécdotas interesantes, sin embargo, están los abordajes en la realización de videos que propuse a los actores, de donde surgieron escenas que luego transformadas aparecieron en la obra definitiva, como el momento en que la Autora levanta un montón de zapatos y luego los tira al suelo con estrépito como si fueran proyectiles de un bombardeo, o el monólogo de Blanche dicho a partir de una tecnología que hacía que se oyera el sonido invertido, de tal modo que al escuchar el monólogo parecía dicho en un idioma extraño nunca antes escuchado. También fue muy intenso el

proceso de ensayos de algunos movimientos coreografiados, sobre todo el momento del baile, en el que la coreógrafa planteaba acciones que había que ejecutar sin dejar de decir los parlamentos. Nunca pensé que iba a ser tan difícil. Por supuesto que cuando comenzó a resolverse sentimos una alegría y alivio geniales.

P.de L.: Apenas culminado el estreno yo te escribí una crítica impresionista que de algún modo fue la devolución inmediata de mi sentir, no de mi análisis ¿Qué comentario te merece en cuanto a lo que recibís de mí como público?

S. M.: Me pareció importante la percepción de esa interconexión de mundos, la conciencia de la fragilidad del ser humano, ¿tal vez similar a la de las creaciones ficticias? Creo que con tu mensaje está captada la idea de que hay abismos de la mente y del estar en el mundo que no se pueden explicar y que en eso nos parecemos a las criaturas de papel de los libros. Es justamente del drama existencial que no tiene solución de lo que habla mi obra, y tú lo viste.

Pero si tuviera solución no seríamos como somos, si ya no dudáramos de nada yuviéramos la solución de algo perderíamos el sentido de la búsqueda. La Mujer y la Autora “fluyen” cuando aceptan cambiar de cartera y de sombrero, y amenazan con ponerse la una el vestido de la otra la próxima noche.

Y el Personaje hombre cree que con encontrar unos zapatos va a encontrar una seguridad nueva, pero pronto se da cuenta que no es así. Nunca va a ser un Godot, un Hamlet, un Kaspar. Aunque sabe también que lo que tiene es paradójicamente más real de lo que la mayoría de los personajes han tenido: tiene la conciencia de tener UN AUTOR. Y eso lo hace distinto a un personaje común. Eso le da, aunque parezca raro, un destino cierto.



(Fotografía: Lucía Rehermann)

P. de L.: Simplemente un comentario sutil para que me devuelvas desde tu sensibilidad: *Observo en la dramaturgia de esta obra en particular un cuestionamiento al exceso de atribuciones que se les da a las voces femeninas cuando decís “no importa que sea hombre o mujer”*. Esta afirmación la hago desde mi especialidad en dramaturgia femenina sin ambages

S. M.: Esa frase la agregamos justamente durante el proceso de ensayos. Me parece que lo que importa en esta obra es más que nada la conciencia de que hay un autor, más allá del género. Quise que la Autora de mentira fuera mujer, creo que un poco como reflejo de mí misma y para cambiar justamente los roles tradicionales de Pigmalión hombre y Galatea mujer. Y me gustó cómo quedó así. Incluso recuerdo que cuando en uno de nuestros ejercicios por internet leímos el texto cambiando los géneros, resultó, por lo menos para mí, un poco irritante que una voz masculina leyera los parlamentos de la Autora y que una

voz femenina leyera los parlamentos del Personaje. Resultó con un toque patriarcal y dominante que ahora me resulta molesto. Y eso teniendo en cuenta incluso que la lectura fue de tono bastante neutro y de que el actor no pretendió en ningún momento hacer énfasis en la condición de un personaje de Autor hombre.

P.de L.: Después de esta entrevista hemos pensado que “todo lo vivido en este teatro, se vuelve escritura. Esta amalgama es el núcleo de la puesta en escena de Sandra Massera. Toda escritura viviente deviene sobreviviente” (Foffani, 2018: 15), porque el teatro, la escena, las transparencias, la música en los tímpanos que viene desde allá, desde lo abismal, desde lo más íntimo, nos manifiesta que así somos los seres del teatro. El diálogo se nutre, se retroalimenta, la realidad y la ficción se cruzan en medio de una continuidad sensible. Y nosotros, los espectadores, empezamos a vivir esas fantasías como nuestras cuestiones existenciales.

© Pilar de León

Bibliografía consultada:

Foffani, Enrique. “El teatro de Sandra Massera. La vida es la vida es la vida es la vida”, prólogo en *No digas nada, nena y otros textos para teatro* de Sandra Massera. Montevideo: Estuario, 2018.