

# Signos del desplazamiento forzado en el teatro de Sandra Massera

Mariarosaria Colucciello

Università degli Studi di Salerno

mcolucciello@unisa.it

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



e-ISSN: 3028-9718



©Mariarosaria Colucciello, 2026.  
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Colucciello, M. (2026). Signos del desplazamiento forzado en el teatro de Sandra Massera. *Liminal: Revista de Investigación en Artes Escénicas*, (5).  
<https://doi.org/10.69746/liminal.a104>

Revisado por pares  
Recibido: 31/12/2025  
Aceptado: 05/03/2026

## Resumen

El objetivo de este estudio es desarticular semánticamente las únicas dos obras de la dramaturga uruguaya Sandra Massera que hablan del desplazamiento: *1975* (2018) y *Ainara de Gernika* (2025). Después de enmarcarlas histórica, social y culturalmente, se procederá a extraer las marcas de sentido presentes en cada escena –en el caso de *Ainara de Gernika*, compuesta por tres partes y catorce escenas– o en cada unidad escénica –en el caso de *1975*, obra continua, sin interrupciones–, resaltando sus correspondientes archilexemas e insertándolos en las dos tablas que se predispondrán acerca de los ejes conceptuales dicotómicos que, en nuestra opinión, fundamentan la experiencia del desplazamiento: arraigo/desarraigo, patria/extranjería, pertenencia/exclusión, memoria/olvido y esperanza/nostalgia. Lo que se pretende lograr es la construcción de un mapa semántico-comparativo que permita visualizar y sistematizar los núcleos de sentido mediante los cuales Sandra Massera configura la experiencia del desplazamiento en ambas obras, evidenciando continuidades, tensiones y fracturas internas entre los ejes conceptuales propuestos. Dicho análisis revela la poética del desplazamiento en la dramaturgia de Massera, mostrando cómo los archilexemas organizan una red significativa que articula lo individual y lo colectivo, lo histórico y lo afectivo, y cómo estas categorías dicotómicas no funcionan como oposiciones cerradas, sino como campos dinámicos de conflicto y resignificación. Los resultados obtenidos evidenciarán que, en ambas obras, los archilexemas organizan una red semántica dinámica, donde las tensiones entre arraigo y desarraigo, memoria y olvido, no se resuelven de forma estable, sino que se reconfiguran continuamente. Asimismo, se demostrará que el desplazamiento no constituye una ruptura definitiva, sino un proceso prolongado de recomposición simbólica que enlaza pasado y presente. El análisis confirma que la memoria funciona como principal espacio de resistencia, articulando experiencias íntimas con procesos históricos de violencia, y reafirma el potencial del teatro contemporáneo como práctica estética y política capaz de problematizar y resignificar la experiencia migratoria.

**Palabras clave:** desplazamiento; Sandra Massera; teatro; Uruguay

## Signs of forced displacement in Sandra Massera's theatre

### Abstract:

The aim of this study is to semantically deconstruct the only two plays by the Uruguayan playwright Sandra Massera that address displacement: *1975* (2015 [2018]) and *Ainara de Gernika* (2023 [2025]). After situating them within their historical, social, and cultural contexts, the analysis will proceed to extract the meaning markers present in each scene (in the case of *Ainara de Gernika*, composed of three parts and fourteen scenes) or in each segment of a scene (in the case of *1975*, a single, uninterrupted play), highlighting their corresponding archilexemes and inserting them into two tables based on the dichotomous conceptual axes that, in our view, underpin the experience of displacement: rootedness/uprootedness; homeland/foreignness; belonging/exclusion; memory/oblivion; hope/nostalgia. The intended outcome is the construction of a semantic-comparative map that makes it possible to visualize and systematize the key meanings through which Sandra Massera configures the experience of displacement in both plays, highlighting continuities, tensions, and internal shifts across the proposed conceptual axes. This analysis aims to reveal the poetics of displacement in Massera's dramaturgy, showing how archilexemes organize a meaningful network that articulates the individual and the collective, the historical and the affective, and how these dichotomous categories function not as closed oppositions but as dynamic fields of conflict and resignification. The results obtained will show that, in both works, the archilexemes organize a dynamic semantic network in which the tensions between rootedness and uprootedness, memory and oblivion, are not resolved in a stable manner but are continuously reconfigured. Likewise, it'll demonstrate that displacement does not constitute a definitive rupture, but rather a prolonged process of symbolic recomposition that links past and present. The analysis confirms that memory functions as the primary space of resistance, articulating intimate experiences with historical processes of violence, and reaffirms the potential of contemporary theatre as an aesthetic and political practice capable of problematizing and re-signifying the migratory experience.

**Keywords:** displacement; Sandra Massera; theater; Uruguay

### Introducción

La conformación histórica y cultural de América Latina ha sido el resultado de un proceso continuo de circulación de personas, saberes y tradiciones. Desde finales del siglo XIX, particularmente a partir de 1880, los países del Cono Sur se consolidaron como espacios de recepción de importantes corrientes migratorias procedentes del exterior, fenómeno que incidió de manera decisiva en la reorganización social, política y simbólica de la región. A lo largo del siglo XX, las crisis económicas, los conflictos políticos y las transformaciones sociales estimularon nuevos desplazamientos poblacionales, tanto dentro del continente como hacia otras latitudes, configurando experiencias de migración y exilio que dejaron una huella profunda. Las dictaduras militares constituyeron uno de los episodios más significativos de este proceso, mientras que el inicio del siglo XXI confirmó la persistencia de la movilidad humana, intensificada por los efectos de la globalización.

En este contexto, los fenómenos migratorios han mantenido una relación estrecha con el desarrollo de la vida cultural. La actividad teatral, en particular, se ha visto atravesada por estos movimientos, tanto en sus formas de producción como en sus contenidos. El teatro latinoamericano ha incorporado las experiencias del desplazamiento, el desarraigo y la reconfiguración identitaria, así como los imaginarios colectivos provenientes de distintas tradiciones culturales, reinterpretándolos según las realidades locales<sup>1</sup>.

A través de dramaturgias marcadas por la hibridez y de prácticas escénicas que favorecen el diálogo intercultural, el teatro se ha constituido tanto en una herramienta de intervención social con colectivos en situación de exclusión, como en un espacio de reflexión crítica y de elaboración simbólica de la

<sup>1</sup> Para mayor revisión, véanse Miras *et al.* (2005), Stevens (2010), Gladhart (2016), Puga y Espinosa (2020), Rhays *et al.* (2023), Meerzon y Wilmer (2023), Valladares-Ruiz (2023), Ortega y Camacho (2024).

experiencia migratoria. En este marco, la producción dramaturgica contemporánea ha puesto de manifiesto la capacidad del teatro para abordar de manera productiva las relaciones que se establecen entre las poblaciones migrantes y las comunidades que las reciben. Al situar el encuentro intercultural en el centro del dispositivo escénico, estas propuestas visibilizan las experiencias de movilidad, exclusión o integración, así como también generan condiciones concretas para el diálogo simbólico y, en ciertos casos, directo entre ambos colectivos (Orazi, 2019). De este modo, el espacio teatral se configura como un ámbito de mediación en el que se problematizan los imaginarios sociales, los prejuicios y las asimetrías de poder que atraviesa la experiencia migratoria, contribuyendo así a la construcción de memorias colectivas y a la redefinición de las identidades en sociedades atravesadas por la movilidad que, en la contemporaneidad, casi nunca es de masas, sino que se presenta como un aparente goteo que, a medio plazo, ofrece el resultado de un incremento de población percibida como ajena en el país de acogida.

En el marco de América Latina, históricamente identificada por movimientos migratorios internos y transnacionales, el teatro contemporáneo se configura como un dispositivo cultural de alta relevancia social, capaz de problematizar la movilidad humana y de visibilizar las experiencias de desarraigo, desplazamiento y encuentro intercultural. Las obras teatrales funcionan como espacios de representación estética y actúan como instrumentos de intervención simbólica, lo que permite dar voz a colectivos históricamente silenciados y generar escenarios de interacción entre migrantes y comunidades receptoras. Este potencial se amplifica cuando se considera la dimensión interdisciplinaria del teatro, que se sitúa en la intersección de la sociología, la historia, la antropología y los estudios culturales, desbordando los límites tradicionales de cada disciplina y ofreciendo enfoques más complejos para abordar problemáticas migratorias.

### **Planteamiento metodológico**

También es el caso del teatro de Sandra Massera, cuya dramaturgia se inscribe plena y pertinentemente en esa perspectiva interdisciplinaria de lo teatral. Sus únicas dos piezas que abordan la temática del desplazamiento, *1975* (2018) y *Ainara de Gernika* (2025), articulan dimensiones históricas, sociales y culturales concretas –como el exilio, la memoria política y la construcción identitaria– a través de dispositivos escénicos que combinan lo testimonial, lo simbólico y lo afectivo como experiencia individual y proceso colectivo atravesado por herencias históricas, condicionamientos políticos y formas de autoidentificación. Así, *1975* y *Ainara de Gernika* se configuran como espacios de confluencia donde la experiencia de movilidad se inscribe simultáneamente en vivencias singulares y en construcciones compartidas de larga duración, reforzando el potencial analítico del teatro como herramienta para abordar la complejidad del desplazamiento.

Tras trazar el recorrido biográfico de la autora y situar ambas obras en su correspondiente contexto histórico, social y cultural, se llevará a cabo un relevamiento de las huellas de significado que emergen en cada escena –en el caso de *Ainara de Gernika*, estructurada en tres partes y catorce escenas– y en cada segmento escénico –en el caso de *1975*, concebida como una pieza continua y sin cortes–. Dichas marcas serán analizadas a partir de los archilexemas que –en nuestra opinión– las resumen y organizan. Por archilexema se entiende el conjunto de rasgos semánticos comunes a una serie de unidades léxicas, el lexema en el interior del cual se hallan todos los lexemas que se le puedan subordinar (Wagner, 1988), aquel que logra alcanzar la “neutralización semántica” (Millán Chivite, 1985, p. 8). En una palabra, es el sema “dominante (...) el que posee todos los semas de un campo semántico, (...) un conjunto de unidades léxicas que mantienen relaciones entre sí o en torno a otra considerada como la principal” (Mayorquín y Galina, 2018, p. 1928). En base a esta breve contextualización teórica, en este estudio el archilexema se considera como la macropalabra que engloba a varias palabras al compartir con ellas sus características semánticas fundamentales; es la unidad léxica más amplia y neutra dentro de un conjunto de palabras relacionadas, ya que contiene el significado común que las vincula, que funciona como núcleo organizador del campo semántico y que, de alguna manera, resume el texto, representándolo en su significado

esencial. No necesariamente se encuentra en el corpus; cuando es así, se escoge el archilexema que –en nuestra opinión– subyace al corpus, en particular a cada escena específica (en el caso de *Ainara de Gernika*) o a cada trozo de discurso (en el caso de *1975*): por ejemplo, “identidad” en la escena 0 de *Ainara de Gernika*, lexema que consideramos útil para sintetizar semánticamente la escena misma. Otras veces el archilexema se halla en el corpus, por ejemplo, “cuaderno”, objeto en cuyas páginas la protagonista Teresa escribió durante su adolescencia en honor a su hermano Alberto que, en 1975, fue desaparecido por la dictadura cívico-militar uruguaya.

Los archilexemas detectados se dispondrán en dos cuadros analíticos contruidos en torno a una serie de pares conceptuales antitéticos que, desde nuestra perspectiva, sostienen la vivencia del desplazamiento: arraigo/desarraigo, patria/extranjería, pertenencia/exclusión, memoria/olvido y esperanza/nostalgia. El objetivo final es elaborar un dispositivo semántico-comparativo que permita representar, de manera sistemática, los núcleos significativos mediante los cuales Massera configura la experiencia del desplazamiento entre España y Uruguay, poniendo de relieve tanto las continuidades como las fricciones y reconfiguraciones internas entre los ejes conceptuales propuestos. Este abordaje busca develar una poética del desplazamiento en la dramaturgia de la autora, al evidenciar cómo los archilexemas estructuran una trama de sentidos que articula dimensiones individuales y colectivas, históricas y afectivas, y cómo estas categorías dicotómicas no operan como polaridades rígidas, sino como espacios móviles de tensión y resignificación.

### **Para una biografía autorial**

Sandra Massera Bordoni, dramaturga uruguaya, directora teatral, actriz y docente de arte escénico, desarrolló una trayectoria artística y académica que articula creación escénica, investigación histórica y docencia. 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). Su recorrido de especialización incluye estudios en historia del arte, percepción visual y dispositivos escénicos concebidos para espacios no convencionales.

La experiencia docente de Sandra Massera se distingue por una continuidad sostenida y una profunda vocación formativa que atraviesa más de cuatro décadas. Desde 1981 ejerce la docencia en la Casa de Cultura de Montevideo, donde imparte los cursos de Acción Teatral e Historia del Arte, y desde 1994 integra el cuerpo docente de la EMAD como profesora de Historia del Arte, contribuyendo de manera decisiva a la formación de generaciones de artistas escénicos. Su labor pedagógica se ha desarrollado también en el ámbito de la formación docente y la enseñanza media. En el IPA fue responsable, en 1992 y 1993, del diseño y dictado del programa Heurística y Análisis del Proceso Creativo, para la carrera de Comunicación Visual-Dibujo, con lo que evidenció un enfoque innovador sobre los procesos de creación artística. 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, articulando el cruce entre lenguajes escénicos y audiovisuales. Su compromiso con la reflexión teórica se manifestó también en charlas especializadas sobre percepción visual en la Cátedra Alicia Goyena y en su participación como ponente en congresos de profesores de Historia, a comienzos de la década de 1990. Finalmente, su tarea docente se proyecta activamente en el espacio público y en la práctica artística concreta, acompañando desde 1998 a sus estudiantes de teatro en diversas ediciones de la *Movida Joven*, organizada por la Intendencia de Montevideo, y reafirmando una concepción de la enseñanza como experiencia viva, colectiva y en permanente diálogo con la creación.

La práctica pedagógica de Sandra Massera se construye desde aquella artística colectiva y la proyección internacional como herramientas centrales de formación. En 1998 creó la *Compañía Teatro del Umbral*, un espacio independiente que funciona simultáneamente como plataforma de producción escénica y ámbito educativo. Desde allí, los procesos de creación, ensayo y circulación de las obras se convierten en instancias de aprendizaje continuo, que integran formación actoral, investigación y reflexión crítica. Los

textos y puestas en escena desarrollados en el marco de Teatro del Umbral han representado a Uruguay en festivales, encuentros escénicos, congresos, coloquios y *master class* en numerosos países de América y Europa, entre ellos Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, España, Estados Unidos, Francia, Italia, México y Perú. En coherencia con esta concepción de la docencia como práctica activa, en 2002 fundó el Grupo U, una compañía de teatro y *performance* integrada por jóvenes artistas egresados de sus cursos en la Casa de Cultura de Montevideo. A través de este proyecto, Massera consolidó un modelo de enseñanza basado en la inserción profesional, el trabajo en equipo y la construcción de una voz artística propia, al entender la formación como un proceso vivo, ligado al hacer escénico y a su circulación en el mundo.

Su recorrido en la dirección comenzó en 1998 con la obra *Congreso de sexología*, de Carlos Rehermann, y desde entonces ha desarrollado una práctica de más de tres décadas de creación y enseñanza a través del hacer teatral. A lo largo de su trayectoria condujo más de treinta producciones, la mayoría en el marco de Teatro del Umbral, donde integró procesos pedagógicos a montajes de alta complejidad artística. Una parte sustantiva de estas obras corresponde a textos de su autoría. Este enfoque se amplió con la realización de una ópera, *Rashomon*, estrenada en 2015 en el auditorio nacional del Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (Sodre), experiencia que implicó un trabajo formativo interdisciplinario entre escena, música y espacio.

Su labor como formadora se nutre también de un vasto diálogo con tradiciones y poéticas diversas. A través de la puesta en escena de autores clásicos y modernos de distintas culturas –desde la dramaturgia europea hasta la literatura asiática y latinoamericana–, Massera ha generado instancias de aprendizaje que promueven la lectura crítica, la adaptación escénica y el cruce de lenguajes. La circulación internacional de sus obras y la traducción de su dramaturgia a varios idiomas consolidan una práctica docente que trasciende el aula y se afirma en la experiencia concreta de la creación, el intercambio cultural y la profesionalización del oficio teatral.

La trayectoria de Sandra Massera ha sido ampliamente reconocida a través de premios, becas, selecciones curatoriales e invitaciones institucionales que dan cuenta de la consistencia y proyección de su obra dramática y escénica. Entre los principales galardones recibidos se destacan el Premio Florencio al Mejor Texto de Autor Nacional, obtenido en 2007, 2009 y 2015, así como el Primer Premio de Dramaturgia de la Comisión del Fondo Nacional de Teatro (Cofonte/Agadu) en 2006 y 2011. En 2013 fue distinguida con el Primer Premio de Dramaturgia Juan Carlos Onetti, y al año siguiente recibió el Primer Premio Nacional de Literatura, en la categoría dramaturgia inédita (2014). Posteriormente obtuvo premios nacionales en Dramaturgia Édita, en 2016, 2020 y 2021, con lo cual confirmó la continuidad y vigencia de su producción literaria. En 2016 también fue reconocida con el primer premio de la convocatoria de textos de obras de títeres para adultos, organizada por el Museo Vivo del Títere y el Ministerio de Educación y Cultura.

El reconocimiento institucional a su trabajo se extendió a través de diversas convocatorias y apoyos. Fue convocada por el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) para integrar el Proyecto Bitácoras en 2014 y 2016, mientras que en 2017 recibió la beca del Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA) en la categoría Artes Escénicas, como mejor artista en su área. Su obra ha sido asimismo seleccionada en destacados ciclos, festivales y programas curatoriales. En 2017 fue elegida para presentar su unipersonal *1975* en el ciclo *Ellas en la Delmira* del Teatro Solís y para integrar el simposio *Las hermanas de Shakespeare*, en el marco del Festival Internacional de Artes Escénicas (FIDAE). En 2021, su texto *Danza con personaje* formó parte del Primer Festival ‘Nuestra’ de Dramaturgia Uruguaya. Más adelante, *La bailarina de Maguncia* fue seleccionada para el ciclo *Nosotras* del Teatro Solís en 2023, y *Ainara de Gernika* –obra que obtuvo cuatro nominaciones a los Premios Florencio– integró ese mismo ciclo en 2024. En 2025, *Emilio Reus, la sombra en el espejo* fue seleccionada para una nueva edición del Festival ‘Nuestra’ de Dramaturgia Uruguaya, y Massera fue invitada a participar en el ciclo *Lazos Teatrales – Mesas sobre Género y Memoria*, organizado por el INAE.

En el plano estético, su dirección se apoya en un entrenamiento minucioso del intérprete, donde el cuerpo y la acción física son el punto de partida para la creación del personaje (Chantraine-Braillon, 2015). Cada obra construye su propia partitura gestual, al evitar la imposición de un estilo único y favorecer la exploración de un lenguaje específico. Sus textos se destacan por una arquitectura narrativa sólida, diálogos precisos y un tono poético marcado, con temáticas que abordan la condición del personaje, el simulacro vital en los muñecos, la figura del espectro y la indagación histórica.

Sus puestas en escena privilegian una dimensión ritual, con coreografías depuradas, un diseño lumínico elaborado y una escenografía austera. El tratamiento sonoro ocupa un lugar central, mediante el uso de músicas contemporáneas de gran riqueza tímbrica. En buena parte de su producción, Massera ha elegido desarrollar los espectáculos fuera de las salas tradicionales, utilizando casas antiguas, hoteles, bibliotecas, museos y antiguos espacios industriales como territorios escénicos.

### **Primer corpus de análisis: *Ainara de Gernika***

A partir del vasto corpus creativo de Sandra Massera (2023), el presente trabajo se concentra exclusivamente en las dos piezas en las que el motivo del desplazamiento adquiere una presencia reconocible y sistemática. Estas obras constituyen un espacio privilegiado para indagar en cómo la autora uruguaya elabora, desde la escena, experiencias vinculadas al desarraigo, la memoria y la pertenencia.

Para sistematizar este recorrido, se elaborarán dos tablas analíticas, una por cada obra (Tabla 1, para *Ainara de Gernika*; y Tabla 2, para *1975*). En ellas se organizarán los principales núcleos semánticos a partir de pares conceptuales en tensión que, desde esta perspectiva, articulan la experiencia del desplazamiento: arraigo/desarraigo, patria/extranjería, pertenencia/exclusión, memoria/olvido y esperanza/nostalgia. Estas oposiciones funcionan como categorías de lectura que permiten detectar los llamados archilexemas, esto es, los campos léxicos y simbólicos que estructuran el sentido profundo de las piezas, e identificar los ejes de significado que organizan el discurso dramático.

*Ainara de Gernika* es un unipersonal teatral que explora los efectos del conflicto bélico en la vida de las personas a partir de un hecho histórico concreto: el bombardeo de la ciudad de Gernika el 26 de abril de 1937, durante la Guerra Civil. La obra centra su atención en la figura de Ainara, una niña de doce años que, en el momento del ataque, junto con su hermano se ve obligada a irse de una España dominada por el franquismo y a llegar a una América con otras dictaduras. Es una experiencia personal que se convierte en el eje narrativo que articula la memoria colectiva y los traumas derivados de la guerra. La trama se despliega a través de los recuerdos de la protagonista, quien rememora los instantes previos al bombardeo, la destrucción de su hogar y la pérdida de su entorno familiar y comunitario. A partir de estos recuerdos, la obra construye un relato en el que lo íntimo y lo histórico se entrelazan: el dolor individual se convierte en reflejo del sufrimiento de toda una comunidad, mientras que la memoria personal sirve como vehículo para explorar los impactos sociales y culturales de la violencia.

El estreno de *Ainara de Gernika* tuvo lugar en el Teatro El Galpón el 22 de julio de 2023. El proyecto contó con la colaboración del especialista en cultura vasca Leonat Igiababal y con la actriz Anael Bazterrica, quien interpretó a la protagonista, Ainara. La propuesta escénica –que surge de la investigación de Sandra Massera sobre las repercusiones del franquismo en la región– incluyó un diseño de iluminación a cargo de Álvaro Domínguez y una escenografía realizada por Dante Alfonzo, mientras que la dirección estuvo a cargo de la propia Massera. El espectáculo recibió reconocimiento crítico y fue nominado a los Premios Florencio 2023 en varias categorías: Actriz de Unipersonal, Texto de Autor Nacional, Escenografía e Iluminación.

En el siguiente cuadro (ver Tabla 1) se insertarán los archilexemas que han sido extraídos de cada una de las catorce escenas (de la 0 a la 13) de las tres partes de la obra *Ainara de Gernika*.

**Tabla 1***Archilexemas de la obra Ainara de Gernika*

<i>Ainara de Gernika</i>	Arraigo/ Desarraigo	Patria/ extranjería	Pertenencia/ exclusión	Memoria/ olvido	Esperanza/ nostalgia
Escena 0			identidad		
Escena 1	fe				
Escena 2					sirena
Escena 3			muñeca		
Escena 4			vestido		
Escena 5				cielo	
Escena 6	árbol				
Escena 7				túnel	
Escena 8		escombros			
Escena 9	valija				
Escena10	carta				
Escena11				silencio	
Escena 12		retorno			
Escena 13		terror			

**Segundo corpus de análisis: 1975**

En 2009, el dramaturgo y director argentino Mauricio Kartun lanzó una convocatoria a nombre del Teatro por la Identidad y Abuelas de Plaza de Mayo, en el que invitó a autores a presentar monólogos breves que pudieran integrarse en un espectáculo colectivo. La propuesta debía abordar la temática de los desaparecidos durante la dictadura y contener alguna referencia al teatro dentro del teatro. En ese marco, Sandra Massera propuso el monólogo *Un muñeco sin cara*, que fue seleccionado y formó parte del montaje *Idéntico*, presentado en Buenos Aires en 2010. A partir de ese texto y de una imagen previamente incluida en *No digas nada, nena*, la dramaturga uruguaya empezó a expandir la idea original hasta transformarla en una obra autónoma. Así surgió *1975*, un texto de ficción inspirado en hechos reales. La protagonista inicia la narración en el presente y retrocede progresivamente hasta su adolescencia, llegando a los diecisiete años. El cuaderno de la protagonista sigue siendo el eje narrativo, pero en la puesta en escena se articulan tres capas textuales: los escritos del cuaderno, los diálogos y monólogos del guion, y las numerosas cartas que se dispersan por el espacio escénico, creando un entramado poético y visual.

*1975* es un monólogo íntimo que explora las huellas profundas que deja la desaparición de un ser querido en el seno de una familia. La historia se centra en Teresa, una mujer que regresa a la casa familiar para vaciarla tras la partida de sus padres. Al recorrer los espacios que alguna vez estuvieron llenos de vida, Teresa encuentra un cuaderno y unas cartas que ella misma escribió durante su adolescencia, dirigidas a su hermano Alberto, desaparecido en 1975 mientras intentaba llegar a Buenos Aires. Esta ausencia, inexplicable y definitiva, marca el eje central de la obra, que se despliega como un viaje hacia la memoria, el duelo y la reconstrucción afectiva.

A través de los objetos, los escritos y los recuerdos, la protagonista reconstruye fragmentos de su vida y

de la historia de su familia, revelando cómo la desaparición de su hermano se entrelaza con su propia experiencia de crecimiento, nostalgia y pérdida. La obra no se centra en la política explícita de la dictadura cívicomilitar que contextualiza los hechos, sino en la dimensión emocional y humana de la ausencia, que muestra cómo el vacío dado por el alejamiento –en este caso involuntario– puede resonar durante décadas, transformando la percepción del tiempo, la identidad y los vínculos familiares.

Desde el primer estreno en abril de 2015 en el teatro Telón Rojo de Montevideo, *1975* recibió diversos reconocimientos, entre ellos el Premio Florencio 2015 a mejor texto de autor.

En el siguiente cuadro (ver Tabla 2) se incorporarán los archilexemas que emergen en la única escena de la obra. Dado que esta se desarrolla de manera continua, sin divisiones internas, se ha decidido detectar 12 archilexemas representativos de los trozos de discurso presentes en la obra teatral –que corresponden a cada cambio de actitud de Teresa, hacia el público o hacia la sombra de Alberto, o a cada fecha recordada–, en orden de aparición en la misma.

**Tabla 2**

*Archilexemas de la obra 1975*

1975	Arraigo/ desarraigo	Patria/ Extranjería	Pertenencia/ exclusión	Memoria/ olvido	Esperanza/ nostalgia
Archilexema 1				cuaderno	
Archilexema 2				culpa	
Archilexema 3				noche	
Archilexema 4	miedo				
Archilexema 5	foto				
Archilexema 6					sueño
Archilexema 7					cara
Archilexema 8				noticia	
Archilexema 9				pregunta	
Archilexema 10		muerto			
Archilexema 11		militancia			
Archilexema 12	presencia				

## Estudio de los resultados

Las dos tablas comparativas no persiguen una lectura binaria o rígida, sino la construcción de un entramado semántico que vuelve visibles tanto las continuidades como las fisuras internas de cada concepto. De este modo, el análisis busca dar cuenta de una poética del desplazamiento en la dramaturgia de Massera, en la que los pares antitéticos operan como zonas dinámicas de cruce y resemantización. De la misma manera, los archilexemas revelan la forma en que la autora enlaza dimensiones individuales y colectivas, históricas y afectivas, al configurar un discurso escénico donde el desplazamiento se presenta como una experiencia compleja, móvil y abierta a lecturas múltiples.

El caso de *Ainara de Gernika* es representativo de una estructuración semántica articulada y diversificada. “Identidad” es la seguridad de pertenecer, de tener raíces vascuenses, de recordar la familia y los nombres y apellidos que en ella se repiten y que, en el constante desafío de mantener el bulbo

originario, son claramente éuskaros, tradicionalmente vascos. La “fe” que mueve montañas y sostiene las rodillas de la madre de Ainara, incluso cuando ya no tiene fuerzas para aguantar el día, es la misma que desarraiga a la chica del misterio de la Trinidad al que le obliga la madre y en el que, a partir de la adolescencia, no creará en absoluto. La “sirena” anuncia todos los días a Ainara la entrada de su padre al trabajo y, mucho más esperanzadoramente, su regreso a casa; sirenas de avisos positivos y negativos, como cuando empiezan a comunicar la llegada de los bombardeos. La “muñeca” de la hermanita Sabiñe se convierte en objeto sagrado, en seguridad y certeza de cotidianidad, lo mismo que el “vestido” compartido entre Ainara y su amiga Carmín, símbolo de pertenencia repartida. El miedo a ver el “cielo” es el peor para Patxi, el hermano menor de Ainara: mirar el cielo significa ver los aviones listos para bombardear; no mirar hacia el cielo es olvidar el miedo. Del mismo modo, el “árbol” hacia el que se marcha el abuelo Endrike representa el fundamento de las decisiones, el lugar de las resoluciones familiares desde los tiempos antiguos, el espacio que, a pesar de su onda positiva, no logra salvar del polvo de ruinas. El “túnel” encubre y salva, esconde y ampara; alivia el recuerdo y permite amansar la memoria del trauma de la guerra, reacomodando los huesos al evocar lo ocurrido. “Escombros” son los que quedan de una patria convertida en extranjera, de una casa que ya no existe a partir de aquel maldito 26 de abril de 1937, cuando alemanes enfurecidos vuelven deshecho la cuna de centenares de familias. Llega el momento de preparar la “valija” para los niños del entorno íntimo: el desarraigo del País Vasco se convierte, en principio, en arraigo soviético y francés en la espera del regreso. Las “cartas” se hacen el único medio para seguir perteneciendo al lugar de origen y, al mismo tiempo, para no sentirse desarraigados: contar para sobrevivir, flotando en la angustia. Décadas de “silencio” acompañan la vida de los supervivientes regresados a Gernika; nada puede contarse, sino solo poner tapas de hierro encima de la verdad. El “retorno” desconfiaba, preocupa, problematiza la cotidianidad, que ya no es normalidad. La patria no es la misma que antes, a veces llena de soledad, otras se vuelve extraña; de ahí otro alejamiento hacia Buenos Aires, lejos de la reminiscencia del ruido de las bombas, del recuerdo de la guerra, de la incerteza de que toda la felicidad anterior pueda restablecerse. Después de Argentina está Uruguay, la última patria que acoge a Ainara en el “terror” absoluto, perseguida por la mala suerte, por las prohibiciones, el miedo y las detenciones. De España a América la luz desaparece poco a poco, mientras se da el desplazamiento, que se construye en la tensión permanente entre lo que se pierde y lo que persiste, al convertir al desalojo en el núcleo estructurante de una memoria en constante movimiento.

El análisis permite afirmar que *Ainara de Gernika* construye la experiencia del desplazamiento a partir de archilexemas concretos –objetos, espacios y signos cotidianos– que pasan de garantizar seguridad, pertenencia e identidad a encarnar pérdida, amenaza y extranjería. Los resultados muestran que el desplazamiento se produce de forma progresiva: comienza con la fractura del mundo familiar y simbólico (fe, casa, cielo, árbol), continúa en el exilio físico (valija, cartas, silencio) y se prolonga en reanudaciones fallidas y nuevas migraciones, los cuales configuran una memoria marcada por la imposibilidad de recuperar plenamente la patria originaria y por la persistencia del trauma a lo largo del tiempo (retorno, terror).

En 1975 el desplazamiento es involuntario, sin retorno, obligado por la dictadura cívico-militar que se instauró en Uruguay en 1973 y que duró largos doce años. Además, este año coincide con uno de los momentos de mayor represión estatal, con censura, persecuciones políticas, exilio forzado y desapariciones sistemáticas. Todo gira alrededor del raro monólogo interior de Teresa, que pronto se convierte en conversación con el fantasma del hermano Alberto, desaparecido por la dictadura. Este recurso narrativo enlaza memoria personal y trauma colectivo, y convierte la ausencia en una forma de presencia constante. La reconstrucción del suceso se da hacia atrás, hacia aquel 1975 como un ejercicio de memoria fragmentada, típico de los relatos sobre el exilio y la violencia política en el Cono Sur. Un “cuaderno” es el primer archilexema de esta pieza, al cual le sobran muchas páginas desde las clases de geografía; aquel de las anotaciones, de los recuerdos, necesarios para no ignorar. El cuaderno funciona también como archivo íntimo y símbolo de resistencia frente al olvido impuesto. Todo es “culpa” de arrinconar

la remembranza, de sustituir las reminiscencias con momentos de coquetería en una tienda comprando frivolidades con una amiga. El recuerdo de una “noche”, aquella de Reyes, se incorpora mientras Teresa canta una canción de juego infantil. La infancia aparece así atravesada por la violencia política, mezclando inocencia y pérdida: la evocación del “miedo” que tenía su papá en el momento de morir, no por la muerte en sí, sino por el arraigo a su familia –aunque rota por la ausencia de Alberto– y por el consiguiente desarraigo. Este miedo refleja el impacto intergeneracional de la desaparición forzada. Las “fotos” sirven para no desarraigarse, pero ya no se pueden mirar, desde el maldito día de la desaparición. La imagen fija se vuelve dolorosa, prueba de lo que fue y ya no está. El “sueño” es constante: Teresa ve a un hombre al que no logra reconocer la “cara”, último baluarte de esperanza y, al mismo tiempo, de nostalgia. El anonimato del rostro remite a la incertidumbre permanente sobre el destino de los desaparecidos. En este viaje hacia atrás, lo que falta son las “noticias” de Alberto: todo el mundo pide noticias a la familia, pero de Alberto no hay noticias. La ausencia de información es una forma más de violencia. “Preguntas”, solo preguntas; todo el mundo pregunta sobre él, pero nadie sabe nada. El silencio oficial contrasta con la insistencia social. ¿Qué está ocurriendo en la patria? Solo hay “muertos” hallados en los ríos y en las playas, muerte en todos lados, cuerpos no identificados con signos de violencia. Todo fue por culpa de la “militancia”, de esas ganas de luchar por la patria y en contra de los militares. Lo que sí queda y quedará es la “presencia” de Alberto, aunque vacía, inconsistente, borrosa: una presencia que encarna la memoria, la ausencia y la exigencia de verdad y justicia.

El análisis permite afirmar que la obra articula la memoria a partir del cuaderno, donde la culpa, la noche y el miedo revelan cómo la violencia política irrumpe en la infancia y en la vida familiar, a la vez que deja una marca intergeneracional. Las fotos, el sueño y la cara irreconocible evidencian la ausencia de noticias, las constantes preguntas y la convivencia cotidiana con los muertos sin nombre. Todo ello señala que la militancia dejó como herencia una presencia vacía, pero persistente, que sostiene la memoria y la demanda de verdad y justicia.

### **Reflexiones ulteriores acerca de los resultados alcanzados**

*Ainara de Gernika* reconstruye un episodio histórico de gran relevancia y profundiza en la dimensión humana de la guerra: cómo el miedo, la pérdida y la resiliencia se inscriben en la vida de los testigos de la violencia, cuyos recuerdos conforman un legado emocional y cultural que trasciende generaciones. La taxonomización realizada permite desplegar una arquitectura semántica densa y orgánica, sustentada en catorce archilexemas claramente identificables que se distribuyen y dialogan dentro de los cinco ejes conceptuales dicotómicos propuestos. Cada uno de estos núcleos léxicos funciona como un condensador simbólico que articula experiencias de arraigo y desarraigo, pertenencia y exclusión, memoria y olvido, patria y extranjería, así como esperanza y nostalgia. Lejos de constituir un inventario estático, estos archilexemas construyen una dinámica de desplazamiento progresivo en la que los vínculos familiares, los objetos cotidianos y los espacios significativos adquieren un espesor afectivo e histórico. “Identidad” y “fe” anclan el mundo originario; la “sirena”, el “cielo” y los “escombros” introducen la irrupción de la violencia y la fractura de la normalidad; la “muñeca”, el “vestido” y las “cartas” sostienen formas precarias de pertenencia; mientras que el “árbol”, el “túnel” y el “silencio” operan como dispositivos de refugio, decisión y ocultamiento de la memoria traumática. Finalmente, la “valija”, el “retorno” y el “terror” inscriben el desplazamiento en una temporalidad extendida que excede el acontecimiento bélico inicial, al mostrar cómo la experiencia del exilio y la extranjería se reitera y resignifica en cada nueva geografía. En este recorrido, el desplazamiento no es una ruptura definitiva, sino un proceso acumulativo que reconfigura continuamente la relación entre pasado y presente.

*1975* reedifica la experiencia del desplazamiento forzado en el marco de la dictadura cívico-militar uruguayo desde una perspectiva íntima y fragmentaria, donde la violencia política se inscribe en la vida cotidiana y en la memoria familiar. La taxonomización realizada permite desplegar una arquitectura

semántica coherente y progresiva, sustentada en doce archilexemas claramente identificables que –también en este caso– se organizan dentro de los cinco ejes conceptuales que, en nuestra opinión, fundamentan la experiencia del desplazamiento. Estos archilexemas configuran una dinámica regresiva en la que el sentido del desplazamiento se construye a partir de la rememoración. “Cuaderno”, “culpa”, “noche”, “noticia” y “pregunta” funcionan como dispositivos de recuperación y, al mismo tiempo, como evidencia de los vacíos impuestos por el silencio estatal. El “cuaderno” actúa como archivo íntimo frente al olvido; la “culpa” revela la tensión entre recordar y vivir; la “noche” fija un recuerdo fundacional; mientras que la ausencia de “noticia” y la reiteración de la “pregunta” exponen la violencia de la desinformación. “Miedo”, “foto” y “presencia” evidencian la fragilidad del vínculo con el hogar y los afectos: el “miedo” anticipa la ruptura del arraigo familiar; la “foto” intenta preservar un anclaje identitario que ya no puede sostenerse; y la “presencia” de Alberto, vacía y espectral, encarna un arraigo residual que persiste incluso en la ausencia. “Muerto” y “militancia” inscriben el desplazamiento en su dimensión política: los “muertos” anónimos señalan una patria convertida en espacio de expulsión, mientras que la “militancia” revela cómo el compromiso político, ligado a la pertenencia nacional, se transforma en causa de persecución y exilio.

Finalmente, “sueño” y “cara” operan como figuras liminares: sosteniendo una esperanza precaria, siempre diferida, el primero, y concentrando la nostalgia de lo perdido y la imposibilidad de cerrar el duelo, la segunda. No hay espacio para la pertenencia o la exclusión porque el desplazamiento no es una salida física del territorio, sino un proceso prolongado de desarticulación y recomposición simbólica. Y la memoria es el principal espacio de resistencia, en el que la presencia ausente de Alberto sintetiza la experiencia misma del desarraigo.

El contexto actual se presenta como un período de especial relevancia y dinamismo, que exige una actitud atenta y reflexiva frente a los múltiples acontecimientos que se manifiestan de manera cotidiana en los ámbitos político, social y cultural. Resulta pertinente prestar especial consideración a aquellos discursos, debates y producciones que emergen en los espacios institucionales, en los medios de comunicación, en el mundo editorial y en las prácticas artísticas –en particular en el teatro– cuando estos guardan alguna vinculación con los procesos de descentramiento más o menos masivo. Esto forma parte constitutiva de nuestro entorno inmediato y su influencia se ejerce de manera constante, ya sea de forma explícita o implícita. Ante esta realidad, se impone una responsabilidad ética que nos compromete a asumir dicha influencia con claridad crítica y sentido cívico, ya sea al evitar tanto la desconfianza como el paternalismo y adoptar una disposición basada en el reconocimiento mutuo y la colaboración entre iguales. Una vez más, el teatro en general, y el de Sandra Massera en particular –con su prosa cuidada y precisa que da lugar a mundos perturbadores mediante una poética dinámica, cargada de fuerza expresiva–, puede ser un instrumento intelectual útil para comprender también la experiencia semántica del desplazamiento (Torello, 2009).

En ambos textos, los archilexemas organizan una red significativa que hace visible cómo las tensiones entre los ejes conceptuales no se resuelven en oposiciones estables, sino que se desplazan y se reconfiguran constantemente: el arraigo convive con el desarraigo, la memoria se construye desde los vacíos del olvido y la esperanza persiste atravesada por la nostalgia. Estos núcleos léxicos articulan lo individual y lo colectivo al inscribir afectos íntimos –miedo, culpa, sueños– en procesos históricos de violencia, guerra y dictadura. Así, las categorías dicotómicas funcionan como campos dinámicos de conflicto y resignificación, donde el desplazamiento no emerge como ruptura definitiva, sino como una experiencia continua que enlaza pasado y presente, historia y emoción.

## A modo de conclusión

La producción dramaturgica contemporánea ha puesto de manifiesto la capacidad del teatro para abordar de manera productiva las relaciones que se establecen entre las poblaciones migrantes y las comunidades que las reciben. Al situar el encuentro intercultural en el centro del dispositivo escénico, estas propuestas no solo visibilizan las experiencias de movilidad, exclusión o integración, sino que también generan condiciones concretas para el diálogo simbólico y, en ciertos casos, directo entre ambos colectivos. De este modo, el espacio teatral se configura como un ámbito de mediación en el que se problematizan los imaginarios sociales, los prejuicios y las asimetrías de poder que atraviesan la experiencia migratoria.

Este potencial escénico se ve significativamente reforzado por dos transformaciones centrales del teatro contemporáneo. En primer lugar, la redefinición del rol del espectador, quien deja de ocupar una posición meramente contemplativa para convertirse en un agente activo del acontecimiento escénico, ya sea mediante estrategias de participación, dispositivos interactivos o la deliberada supresión de la cuarta pared. En segundo lugar, la consolidación de una concepción del teatro como práctica de intervención social, orientada a la representación estética y a la producción de efectos en el ámbito comunitario y político. En la confluencia de ambos factores, la escena adquiere una notable capacidad de incidencia: puede contribuir a la sensibilización de la opinión pública frente a las problemáticas de movilidad, fomentar actitudes de empatía y reconocimiento, e incluso influir indirectamente en los marcos discursivos y en la formulación de políticas públicas vinculadas al desplazamiento. Por estas razones, el teatro que aborda el movimiento poblacional alcanza una relevancia particular como herramienta cultural y social en los debates contemporáneos, ya que “las obras de arte son gestos simbólicos que pueden convertirse en poderosos recursos de cambio” (Bernal y Escobar, 2021, p. 18).

La producción dramática latinoamericana reciente ha explorado sistemáticamente estas tensiones, al articular dramaturgias híbridas y prácticas escénicas participativas que favorecen la construcción de memoria colectiva y la reflexión crítica sobre la migración. Obras como *1975* y *Ainara de Gernika*, aunque situadas en contextos históricos distintos, ejemplifican la forma en que el teatro puede capturar tanto los efectos del exilio y la desaparición forzada como las experiencias de desplazamiento transnacional, al proyectar estos relatos en el espacio público y estimular un diálogo ético y estético con el espectador. La configuración contemporánea del teatro latinoamericano se caracteriza por la ruptura de la cuarta pared, la implicación activa del público y la concepción del arte escénico como práctica social y política, por ende, capaz de intervenir en la sensibilización ciudadana.

Asimismo, resulta fundamental incorporar categorías geopolítico-simbólicas para analizar estas obras, tales como fronteras permeables, zonas de emergencia, transnacionalismo, muros fronterizos y urbanizaciones de la guerra, las cuales permiten comprender la manera en que el teatro desafía las concepciones convencionales del territorio y de las relaciones sociales en contextos de movilidad forzada. Estas herramientas conceptuales revelan la capacidad del teatro para reconfigurar la percepción del espacio y la comunidad, al mismo tiempo que cuestiona las jerarquías simbólicas y políticas que atraviesan la experiencia migratoria. En suma, el teatro latinoamericano contemporáneo –en especial las dos obras objeto de análisis en este estudio– se presenta como un medio de expresión artística y como un espacio de acción crítica, capaz de iluminar, problematizar y transformar la comprensión de la migración, la identidad y la memoria colectiva.

**Contribución de autoría:** Mariarosaria Colucciello es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

**Potenciales conflictos de interés:** Ninguno.

**Financiamiento:** Ninguno.

## Referencias

- Bernal, M. y Escobar, F. (2021). En tiempos de migrantes: arte para un mundo sin territorio. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica del arte*, 8, 17-28.
- Chantraine-Braillon, C. (2015). Carlos Rehermann vs Sandra Massera: donner corps au texte de théâtre. En C. Chantraine-Braillon, F. Idmhand & N. Giral-di-Dei Cas (Eds.), *Théâtre contemporain dans les Amériques. Une scène sous la contrainte* (Pp. 193-209). Peter Lang S.A.
- Gladhart, A. (2016). Teaching Latin American Migrations Through Theater. *Latin American Theatre Review*, 50(1), 79-92.
- Massera, S. (2018). *No digas nada, nena. Y otros textos para teatro*. Estuario Editora.
- Massera, S. (2025). *Casi humanos. Y otros textos para teatro*. Estuario Editora.
- Massera, S. (2023). *Sandra Massera*. Recuperado el 23 de diciembre de 2025, de <http://bibliotecah.org.uy/sandra/index.htm>
- Mayorquín, D. y Galina, V. (2018). Análisis componencial del campo semántico 'horarios de comida'. *Jóvenes en la Ciencia. Revista de divulgación científica*, 4(1), 1926-1932.
- Meerzon, Y. y Wilmer, S. (2023) (Eds). *The Palgrave Handbook of Theatre and Migration*. Palgrave Macmillan.
- Millán, F. (1985). El campo semántico de las vías de comunicación. Perspectiva sincrónica y diacrónica. *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, 8, 5-39.
- Miras, D., Senabre, R, y Falcón, L. (2005) (Eds.). Inmigración y Teatro. *Las puertas del drama. Revista de la (Asociación de Autores de Teatro)*, 21. Asociación de Autores de Teatro.
- Orazi, V. (2019). "Dramatizar el rechazo y la negación de la diáspora: la inmigración en el teatro de Angélica Liddell, José Manuel Mora y Lola Blasco". *Anales de Literatura Española Contemporánea* 42(2), 139-155.
- Ortega, S. y Camacho, S. (2024). Duelos migratorios como objetos de representación: las guerras no contadas. *Boletín GEC*, 33, 94-120.
- Puga, A., Espinosa, V. (2020). *Performances and Suffering in Latin America Migration. Heroes, Martyrs and Saints*. Palgrave Macmillan.
- Stevens, C. (2010). 'Home is Where Theatre is': Performing Dominican Transnationalism. *Latin American Theatre Review* 44(1), 29-48.
- Thays, J., Encinas, P. y Gonzales, C. (2023). *Teatro migrante*. Gambirazio Ediciones.
- Torello, G. (2009). Historia de la A: ensayo para la interrupción del silencio. En R. Mirza & G. Remedi (Eds.), *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente* (pp. 207-230), Biblioteca Nacional.
- Valladares-Ruiz, P. (2023). Experiencia migratoria y trauma social en el teatro venezolano contemporáneo. *Latin American Theatre Review* 56(2), 67-82.
- Wagner, C. (1988). Test semántico y análisis sémico. *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 7, 821-832.