

En busca del tiempo recobrado: el teatro de Tadeusz Kantor y Sandra Massera

Agustín Arias

Dirección General de Educación Secundaria

Luis Olivera

Dirección General de Educación Secundaria

Recibido: 19/06/2023

Aceptado: 28/06/2023

Resumen

Más de una interrogante plantea y estructura el siguiente artículo. En principio podemos distinguir la Literatura y la Historia, con y sin mayúsculas, lo disciplinar (marco epistémico que delimita un saber) y la articulación discursiva (en su variante pública como privada) como núcleos temáticos y puntos de fuga. Otra salvedad, no menor, que habilita el gesto provocador y la ruptura, se articula a partir de la relación teatro-vida (o su reverso lúdico-vanguardista: teatro de la vida). Estos ejes se dispersan a la vez que intentan concertarse en el análisis de discursos teatrales (que abrevan del lenguaje histórico), diferentes en características y distantes en el espacio-tiempo como lo son el de Tadeusz Kantor y el de Sandra Massera.

Palabras clave: teatro; historia; discursividad; representación; Kantor; Massera.

In Search of Recovered Time: the Theater of Tadeusz Kantor and Sandra Massera

Abstract

More than one question raises and structures the following article. In principle we can distinguish Literature and History, with and without capital letters, the disciplinary (epistemic framework that delimits a knowledge) and the discursive articulation (in its public and private variant) as thematic nuclei and vanishing points. Another distinction, not minor, that enables the provocative gesture and the rupture, is articulated from the theater-life relationship (or its playful-avant-garde reverse: theater of life). These axes disperse while they try to agree on the analysis of theatrical discourses (which drink from historical language) different in characteristics and distant in space-time, such as that of Tadeusz Kantor and Sandra Massera.

Keywords: theater; history; discursiveness; representation; Kantor; Massera.

Teatro de la muerte y teatro de la vida

La verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*

A la vez que hacer «CORRECCIONES», bastante atrevidas,
para que el espíritu DADÁ y el TIEMPO DE ULISES sigan vivos.

TADEUSZ KANTOR, *Teatro de la muerte y otros ensayos*

Y termino de imaginar y vuelvo a empezar... Y termino y vuelvo a empezar...
Una y otra vez... Una y otra vez... Total... Tengo mucho tiempo.

SANDRA MASSERA, *No digas nada, nena*

En términos de área de conocimiento, se dice a menudo que la literatura es la madre de la historia, también de otro tipo de saberes anexos que están moderados casi en su totalidad por la discursividad. Es conocida la frase, atribuida, quizás de manera apócrifa, a Roland Barthes, que afirma que cuando a algún dictador se le ocurriera suprimir todas las disciplinas del saber a una sola, la que debería persistir sería la literatura. En ella podemos encontrar algo semejante al concepto antropológico de Marcel Mauss (2009) de *hecho social total*, de alguna manera todo es posible de ser contado y pensado por intermedio del lenguaje. Lo que conocemos por literatura, sus distintos géneros, se emparentan cada uno con diversos modos de contar, que se estructuran, a su vez, a partir de ciertos medios, operativos como plataformas de registro y como una normativa de fondo, que orienta la lectura. Así, más allá del grado de especialidad del lector, los diferentes géneros se conforman a partir de ciertas prerrogativas construidas en el devenir sociohistórico.

Ahora bien: ¿Qué leemos cuando leemos a Kantor? ¿Cómo leer un teatro antitextual y, a la vez, cargado de sentido literario?

Adentrarse en la obra de Kantor supone una experiencia *per se*, no solo por la originalidad de sus propuestas dramáticas (y en definitiva literarias), sino por un modo de presentación caracterizado por la disrupción, la incomunicación, la hibridez genérica y la desarticulación de las convenciones que conforman la gramática y la sintaxis discursiva. Vaya como ejemplo su libro de ensayos, escrito en forma de manifiesto, el cual sirve de *ars poética*, dramática y filosófica, todo al mismo tiempo y en el mismo *lugar*. El destaque de la última palabra trata de hacer hincapié en las tensiones que dialogan y conforman su obra: el *convivio* de Dubatti (2011), en Kantor se pliega también hacia adentro, superando el mero gesto vanguardista o la mera ruptura parricida, siempre situada en una coyuntura histórica delimitada. El conocido *teatro de la muerte*, quizás la etapa más representativa del teatro de Kantor, no se desmarca de los acontecimientos históricos que sacudieron el mundo occidental a lo largo del siglo XX. «Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema» (Adorno, 1951, p. 29), sentencia con la que Adorno señala un vacío que desencaja los ciemientos artísticos y se cuestiona la institucionalidad en un contexto de vaciamiento existencial. En este sentido, el teatro kantoriano es una apuesta radical en lo que hace a la relación arte-vida.

En el prólogo a *No digas nada, nena* (2018), Enrique Foffani, movido por el simple rótulo y por una lectura en principio literal (y por ello superficial), hace mención a Kantor y a su *teatro de la muerte* como opuesto a la vida y sitúa, de este modo, a Massera como su contraparte, representando un teatro *contra* la muerte. En principio se pueden establecer más semejanzas que diferencias, sobre todo en la idea de interpelar la historia y la memoria (la memoria histórica) en relación con la vida ordinaria, vital y sensible.

De la palabra al silencio, del silencio a la palabra

CORIFEO: Tengo miedo de que de este silencio nazcan males.

EDIPO: Que nazcan los que quieran: yo quiero conocer mi estirpe, aunque sea miserable...

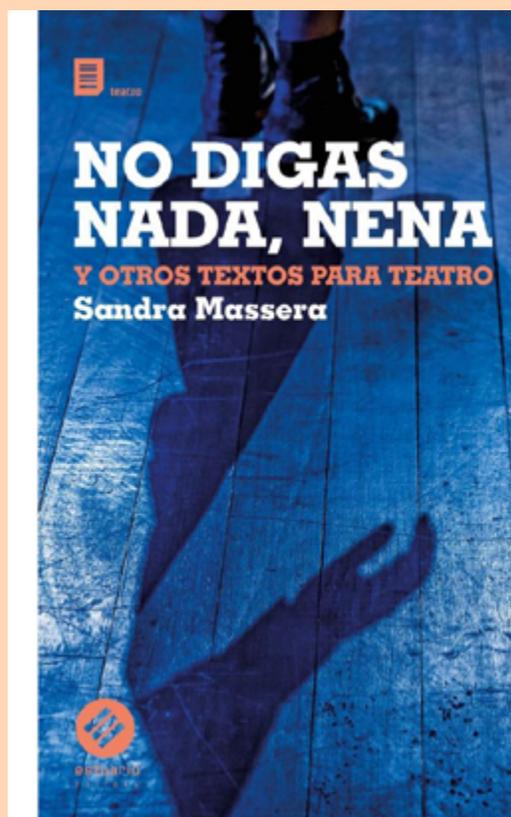
SÓFOCLES, *Edipo rey*

En lo formal y en una primera lectura, la obra de Massera (2018) no reviste mayor innovación. En términos generales, los períodos dictatoriales y totalitarios suelen generar una contrarrespuesta artística posterior

y tangencial. En el caso uruguayo, se suele pensar que el último período dictatorial está más lleno de lagunas que de explicaciones, en este sentido, de alguna manera es un caldo de cultivo a la vez que posible material literario. *No digas nada, nena*, haciendo eco de un imaginario colectivo, se avoca en la escritura de dos diarios íntimos (a la vez colectivos), distantes en el tiempo uno del otro, pero que en el drama se cruzan y se revisan a modo de interpretar un período histórico convulso y repleto de versiones. El comienzo de la obra señala la voluntad de enmarcar las experiencias dictatoriales de un sector social que, hasta entonces, ha pasado inadvertido por su aparente anonimato, por ocupar zonas grises de la historia: Uruguay, 1969, 1970, 1971... Qué les pasó a los que «no les pasó nada» (Massera, 2018, p. 27).

Al respecto, es conveniente citar las palabras de Gorki (1986) en *El reino de las sombras*, que conceptualiza la tonalidad grisácea a la que hacemos referencia, no solamente desde el punto de vista histórico, sino también desde lo espiritual. Más allá de las figuras antagónicas, que suelen estar sobrerrepresentadas en el relato histórico (ya que además de ser actores concretos contienen cierta épica), la población considerada *clase media* generalmente está relacionada al silencio, a cierta grisura —medianía— que, vista a la distancia, no deja de ser aterradora:

Ayer estuve en el reino de las sombras. Si supierais hasta que punto es aterrador... Allí no existe ni el sonido ni el color: todo, la tierra, los árboles, los hombres, el agua y el aire, todo tiene allí un color gris uniforme. En el cielo gris, rayos de sol grises; en los rostros grises, ojos grises. Y hasta las hojas de los árboles son grises como la ceniza: no es la vida, sino una sombra de vida. No es el movimiento, sino una sombra de movimiento, desprovista de sonido (Gorki, 1986, s. p.).



La obra de Massera no se dedica a la representación de hechos extraordinarios, más bien supone el rescate de un colectivo y el tono de una época. El diario, en contraposición al discurso histórico más acabado, delinea un mundo personal y subjetivo que, de modo inevitable, modifica el entramado histórico, lo matiza, aportando variaciones a la versión oficial, marcada casi siempre por un maniqueísmo y por contrastes bien establecidos. En esto radica su peligrosidad, en la ausencia de intermedios discursivos que, de algún modo, *equilibren* las lecturas más radicales sobre un período histórico, como también en la consolidación de una cosmovisión que pone en cuestión los fundamentos esenciales de la existencia y el modo de *estar en el mundo* de

la burguesía. Evidentemente, hay dos dimensiones que se ponen en juego en la obra de Massera, en cuanto representación de una época histórica y en cuanto a mito iniciático sobre la vida artística. Si partimos de la base de que lo privado es político, los sucesos personales, sin aparente conexión con la macroestructura política y en apariencia superficiales, pueden ser pensados teniendo como trasfondo la historia. A propósito, otro antecedente que podemos encontrar en ciertas tonalidades y texturas son los diarios escritos por Alejandra Pizarnik, en los que no se dedica al retrato de la agitada vida política de los años sesenta y setenta, sino que más bien detalla los dramas personales y familiares que la escritora siente en el cuerpo y registra en el texto:

¡Ah! El título y los medios. Medios para defenderme en la lucha con (contra) la vida, para que no me pisoteen. ¡Bah! Jamás voy a morir de hambre. Me entristezco. Soy un ser sin futuro. Me dejo llevar. Debe ser por eso por lo que amo las hojas. Sin embargo, debo estudiar para decir que estudio. De lo contrario no valdré nada. Mi madre quiere que estudie. Quiere que tenga un título. (Sonrío despreciativa.) ¡Qué me importan los títulos! Digo que quiero ser escritora. ¡Bah! Son cosas al margen dicen. ¡Al margen! Ellos no saben lo que es llorar sobre una hoja vacía y llenarla pacientemente con signos creados por una misma. Parece cosa de magia. Llenar un cuadernillo que estaba desnudo y triste. Darle vida entregándole lo mejor que una tiene dentro. ¡Ah! Escribir. ¡Qué bello es escribir! (Pizarnik, 2010, p. 57).

La escritura de un diario, dentro de su condición recreativa, reviste una fuerte disciplina, alojada dentro de su mismo planteo. En el caso de Fátima, las entradas del diario son distantes una de la otra, lo que permite abordar casi doce años de dictadura a través de una relatoría fragmentada y sin una ilación fluida en el tiempo inmediato. En este sentido, Piglia (2015) subraya el vacío que marca el inicio de la escritura de un diario: el afán se encuentra en querer llenar páginas con hechos dignos de ser contados, y la contradicción radica en que en el transcurso de una vida nada parece adquirir esa épica. El planteo de Massera, en cierto modo, emparenta ambas nociones, es decir, la de la escritura como una dimensión que se dedica a contar hechos extraordinarios y la asunción de la vida y su monotonía implícita:

Jueves, 24 de julio de 1969

Hoy es un día muy emocionante para mí, porque comenzar un diario me inspira alegría infinita, inexplicable y honda. Desde hace tiempo deseaba escribir mi diario, que llamaré Amigo y a quien le contaré las cosas que no les puedo decir a nadie (Massera, 2018, p. 28).

El movimiento, al tiempo que recuerda el tópico de la adolescente dedicada a la escritura y su relación íntima con el «querido diario», habilita un perfil metaliterario e incluso hipertextual de la que la obra hace su punto de partida, definiéndose como un constante desdoblamiento subjetivo, característico del teatro en particular y de la obra de arte en general. La relación del sujeto con el mundo, anteriormente vinculado a la continuidad entre lo privado y lo público, también puede relacionarse con los mitos iniciáticos del artista y su vinculación con lo familiar, en términos freudianos. En *La novela familiar del neurótico* (1992), Freud destaca que lo genealógico, los vínculos sanguíneos, la inserción de un sujeto en un contexto familiar institucional, es uno de los rasgos más salientes en cuanto a lo relacionado al recuerdo y lo ficcional. *No digas nada, nena* recoge muchas de estas conceptualizaciones, ya que en la obra se pueden encontrar tópicos característicos que hacen a los roles familiares típicos de la clase media.

En *La clase muerta* (2010), Kantor postula, sin perder sus visos poéticos, una idea similar, en tanto revisita la historia reciente y la reconfigura a través del recuerdo y la «ficcionalización» de ciertos personajes históricos que, embestidos del recuerdo, adquieren un carácter nuevo, casi arquetípico, ya que a la vez que hablan son hablados por un discurso que los atraviesa. No es para nada menor la elección representativa que realiza Massera (2018) en su puesta en escena de muñecos, dotados de una discursividad que los caracteriza y haciéndolos hablar a través del tamiz del recuerdo de Fátima, sin que ello impida que la voz de los personajes tenga una resonancia incidental en la (re)construcción de la trama. La figura del tío, en esta línea, funciona como un acicate, un contrapunto que incita a Fátima a realizar sus deseos.

El personaje principal de *No digas nada, nena* se estructura a partir de una clara línea temporal que ilumina la discursividad. Remedi (2017), citando a Heredia, analiza las obras teatrales surgidas en períodos postdictatoriales a través de la categoría del teatro de tesis, inaugurado por el realismo de finales del siglo XIX, por su voluntad manifiesta de retratar una realidad social y política tal cual es, pretendiendo aportar luminosidad al

hecho social. En tal sentido, la obra de Massera se delinea mediante una postura definida al respecto de la dictadura y sus consecuencias. Como se ha señalado, el salto temporal que se realiza en la obra es un vuelco que le permite a Fátima analizar el período histórico en retrospectiva y su devenir individual. Esta periodicidad se pierde en *La clase muerta* por su misma característica antirrepresentativa, simultaneando diferentes puntos de vista y líneas temporales, sus «personajes» se funden en una obra donde lo metafórico (la reminiscencia metafísica) es, tal vez, su principal dimensión:

Los personajes de *La clase muerta* no son individuos unívocos. Como si estuvieran pegados y hechos de varios pedazos, de los restos de la infancia, de los destinos vividos en una vida pasada (no siempre gloriosa), de sus sueños y pasiones, a cada instante se deshacen y se rehacen, en este movimiento y esta fuerza primigenia teatral, dirigiéndose implacablemente hacia su forma final, enfriándose rápida e irreversiblemente, habiendo de comprender en sí toda la alegría y todo el dolor; ¡toda la memoria DE LA CLASE MUERTA! (Kantor, 2010 a, p. 31).

Anteriormente se ha citado a Foffani (2018) en busca de problematizar la noción del teatro kantoriano, abocado a la representación de la muerte. Para entender mejor la contraposición hecha por el crítico, a nuestro juicio errónea, es necesario desarrollar algunos aspectos que hacen al teatro y a la filosofía del autor polaco. *A priori*, el concepto de no-representación parece chocar con la propuesta de Massera, caracterizada por la utilización del discurso (razonado, racionalizador) y por no cuestionar determinadas convenciones teatrales, a saber, la representación, el monólogo, entre otros elementos. La vena más kantoriana de Massera se ahonda a partir de la utilización de las marionetas, que cuestionan de alguna manera los perfiles personales-históricos delimitados, ya que se funden con la historia y con los personajes tipo. Personajes tipo que son aludidos por Kantor cuando sostiene que los individuos presentes en *La clase muerta* aparecen «pegados» y «hechos de varios pedazos», efecto que logra rompiendo con la linealidad. Si bien la obra de Massera se perfila a partir de una tesis fácilmente visualizada, la utilización de los muñecos, al tiempo que pone en cuestión la particularidad de tales individuos, poetiza otorgando cierta ambigüedad y polivalencia al discurso.

Remarcar la tesis propuesta en *No digas nada, nena* tal vez nos pueda ayudar a dilucidar posibles nexos y temas adyacentes. En principio tenemos —algo de esto hemos esbozado más arriba— la relación estructurante de la discursividad que hace al *continuum* arte-vida, fusión que en la obra se despliega con el recurso metaliterario. Discursividad y metalenguaje que sirven a su vez para *escenificar* el peligro y la seducción de una vida, de un proyecto vital que tiende al deseo, a la realización de los impulsos creativos.

Esta puesta a punto, para el contexto de la obra, para el prototipo familiar al que el personaje pertenece, implica cierto riesgo individual y familiar. El no-digas-nada que se alude en el título, incluye a Fátima y también al resguardo de la tribu. La tensión entre la palabra y el silencio, entre la muestra y la omisión, se traducen en la obra a través del dualismo realización no-realización, entendida en términos artísticos: Fátima persigue el sueño de ser actriz y construye a su alrededor un relato clarividente que deviene en reflexiones metateatrales. En este sentido, la disquisición sobre el teatro no abandona su lado representativo, es decir, el drama gira en torno al cuerpo y en función de los acontecimientos (del modo en el que lo explica Dubatti, 2011). En aparente contraste, Kantor, abanderado de la no-representación y de la *autonomía teatral*, no deja de cavilar sobre lo constitutivo del ser humano, sobre las ensoñaciones realizadas o fallidas y, en definitiva, sobre la *vida*, desde su cariz más absoluto, desde su potencias múltiples y multiplicadoras: la vida en el teatro de Kantor parece dispararse, metamorfoseándose, nunca de manera lineal. Bajo este pronunciamiento, lo vital excede al cuerpo, no se realiza en él y, del mismo modo, la *muerte* es también una plataforma de reflexión, ya que pensar en la vida es pensar en la muerte:

Es cierto que paga esta capacidad fabulosa con una renuncia al deseo, al sexo y a la reproducción. Pero para él es una manera de no morir. Pues pasar de una especie a otra, de una forma a otra, es una forma de desaparecer, y no de morir. Desaparecer es dispersarse en las apariencias. De nada sirve morir, también hay que saber desaparecer. De nada sirve vivir, también hay que saber seducir (Baudrillard, 1998, p. 40).

Que revienten los actores

En cierto momento feliz caigo en la idea de unir a actores, viejos, que vuelven a su clase de la escuela intentando recuperar su infancia, con figuras de cera de niños, vestidos con el uniforme escolar, queriendo unirlos literalmente para siempre. Dibujo los primeros proyectos en los que estas figuras de niños «brotan» de los trajes de los viejos o «crecen» en ellos... El traje es casi común.

TADEUSZ KANTOR, *Teatro de la muerte y otros ensayos*

¿Cómo se recuerda el pasado? ¿Cómo se recupera cuando está cargado de muerte y violencia? ¿Cuáles son los mecanismos que operan en su rescate? Estas interrogantes, lejos de tener una respuesta unívoca, son parte de una reflexión constante. Kantor, por ejemplo, opta por una *salida tangencial*, cruzando dimensiones históricas, superponiendo tiempos diversos, que de alguna manera articulan en su teatro los recuerdos y su lógica de funcionamiento: impera el caos, la arbitrariedad y la maleabilidad del pasado. En este sentido, las categorizaciones temporales propuestas por Ubersfeld arrojan luz sobre este asunto, en tanto articulan dos tensiones en torno al problema del tiempo, en relación con el género teatral:

Es muy discutible la relación establecida entre el tiempo teatral y el tiempo de la historia; podría pensarse que medir el uno con el otro equivaldría a dar al tiempo teatral la objetividad temporal de la historia. Pero, por razones que no son extrañas al funcionamiento de la denegación teatral, es justamente lo contrario lo que se produce. Lejos de historizar al teatro, la unidad de tiempo *teatraliza* la historia (Ubersfeld, 1989, p. 146).

El fragmento antes citado esboza dos modos de representar el tiempo: si por un lado tenemos a un Kantor que *teatraliza* la historia y los recuerdos, por otro tenemos al telón de fondo histórico como columna vertebral del discurso teatral. En este segundo grupo podemos ubicar a Massera.

A propósito de esto último, en el prólogo a *Ex- que revienten los actores*, Gabriel Calderón (s.f.) trae a colación una frase de José Mujica en la que se observa que la única solución posible para entender lo sucedido en la última dictadura uruguaya es la desaparición efectiva de los actores involucrados. A partir de la frase del expresidente: «Tienen que reventar Bordaberry, yo, todos los actores para que las cosas trasciendan en su justa medida» (p. 33), Calderón no solo titula su obra, sino que vertebrata sus principales conflictos mediante la pretensión (más o menos fallida) de reconstruir un pasado histórico familiar, no a la manera de un historiador encargado de datos abstractos, sino de la puesta en cuestión de una genealogía discontinuada, que no deja de involucrar lo privado y lo público. Así le dice Antonio, el abuelo, a su nieta Ana, que intenta reconstruir los vacíos testimoniales de su árbol genealógico:

Caíste en el medio de un cuento que alguien te contó y no entendés de qué va la historia, y entre que te contaron mal la historia y vos que no entendés nada, das manotazos de ahogado para tratar de unir algún hilo, pero hacéme caso y date por vencida antes de empezar. Te creíste el cuentito que te contaron y ahora creés que la vida es un cuento y estás tratando de llegar al final feliz (Calderón, s.f., p. 35).

La retórica que utiliza el abuelo Antonio apela a un imaginario ficcional que pone en cuestión, una vez más, la relación arte-vida y su incidencia en una época oscura y llena de lagunas. La insistencia de Ana, de alguna manera, representa una voz colectiva, de clase media, instruida, que intenta esclarecer. En una obra como *ex que revienten los actores*, su particularidad radica, además, en la injerencia de ciertos elementos propios del mundo de la ciencia ficción, a saber, la máquina del tiempo inventada por Tadeo, con el fin de traer al presente a determinados familiares ya fallecidos. No obstante, el uso de ciertos materiales que rompen con la realística de la historia tampoco facilita la resolución de ciertos conflictos: hay personajes que, por mucho que pretendan hacerlo, no pueden hablar, ni siquiera articular las palabras constitutivas para el relato. Una vez más, la utilización de lo tecnológico, del avance científico, no logra «solucionar» aspectos que hacen a la vida democrática de una sociedad. Pese a que no presenta esta voluntad totalizadora del discurso histórico, *No digas nada, nena* plantea un dilema similar, esta vez centrado en la óptica personal de Fátima, mediatizada por las voces familiares, simbólicas, representativas de una tensa corralidad social.

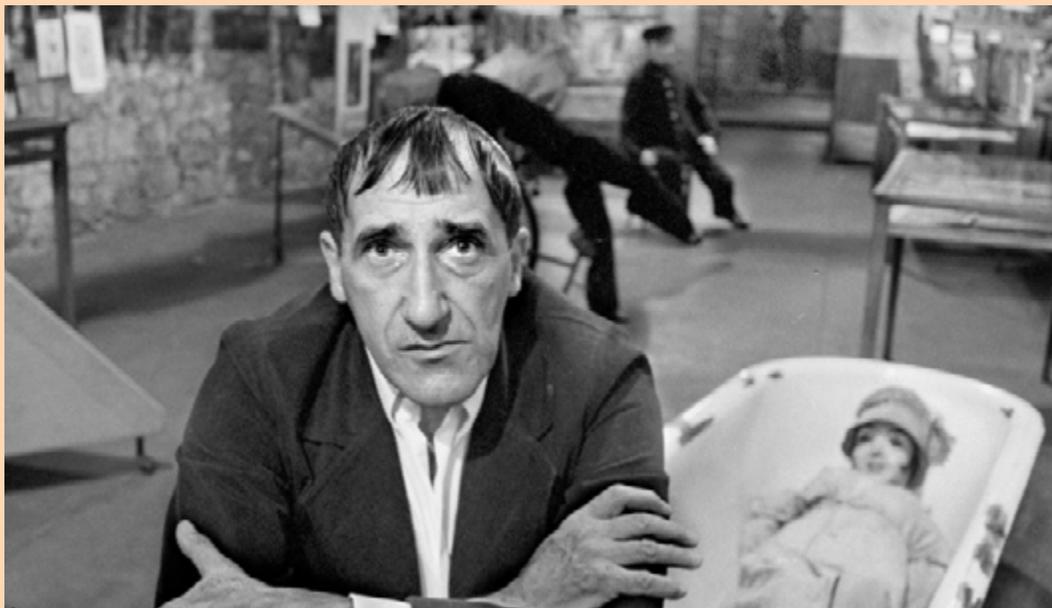


Figura 2. Tadeusz Kantor

Algunos contrapuntos entre ambos personajes (Fátima y Ana) vale la pena que se mencionen como forma de evidenciar la estructura dramática presente en las obras de Massera y Calderón. El discurso planteado en *Ex- que revienten los actores* se constituye desde su mismo prólogo a partir de la búsqueda de esclarecimiento. En este sentido, Ana es el prototipo que busca soluciones y encuentra pistas falsas o, llanamente, una barrera infranqueable, característica que se hace difícil de no relacionar con los sucesos que tiñeron la posdictadura uruguaya. Esto dicho no solo por el encubrimiento de las cúpulas militares, sino por el mismo (autoimpuesto) silenciamiento social que parece extenderse y caracterizar la vida democrática. Por otra parte, *No digas nada, nena* acentúa un conflicto subjetivo, cuanto más si consideramos que las fuentes históricas no son más que entradas de un diario íntimo, lo que no solo hace foco en lo individual, sino que se enmarca en una familia despolitizada, cuyo único afán es quedar al margen de los hechos, desmarcarse para no ser afectados directamente. En este sentido, la vocación teatral de Fátima acarrea peligrosidad, desestabiliza los mecanismos de defensa familiares. Pese a que se trata de un contexto bien situado, y a que la coyuntura específica no deja de remarcar, la inclinación de Fátima por el teatro vincula una temática siempre latente, que conforma lo artístico en oposición a lo racional burgués, guiado por la lógica costo-beneficio. Las vanguardias hicieron de esta tensión una parte constitutiva de su ideario estético, Witold Gombrowicz (de alguna manera referente de Kantor) desarrolló en muchas de sus obras la adultez como problema en cuanto cristalización de una vida burguesa anodina, con la ausencia total de impulsos vitales, esencialmente tautológica. A propósito de esto, *La clase muerta* dedica un apartado especial al mundo de la inmadurez, como aquellas

regiones desterradas más allá de la conciencia oficial, / vergonzosamente silenciadas, / escondidas en la privacidad burguesa, asfixiadas por las órdenes, por el estigma del pecado, agobiadas por las multas, las normas, las condenas, como si amenazasen a la sociedad, aunque en realidad a lo que amenazan es al conformismo y a la conspiración de los mayores... / pobres, / penosas, / imberbes, / con cuerpos desnudos deslumbrantes / desarmadas, / con granos, / mocosas, / espermosas, / en cierto modo penosas / e indecentemente descubiertas, / púberes... / ideas verdes, / intenciones indeterminadas, / algo estúpidamente... (Kantor, 2010 a, p. 88).

La clase muerta, estrenada en 1975, es la obra que le otorga reconocimiento mundial al autor polaco. En conjunto con el *Teatro de la Muerte*, refleja los rasgos esenciales de la estética kantoriana. Al ver la representación disponible en YouTube, el espectador experimenta cierta extrañeza por lo inclasificable de aquello que está viendo, en principio tenemos personajes humanos y muñecos en continua simbiosis y retroalimentación. Los alumnos de *La clase muerta* son interpretados por ancianos, cuyo único sustento se apoya en la memoria, de la que se valen como forma de regresar a lo que alguna vez fueron. El matiz cromático es tenue y homogéneo,

no hay un personaje que se destaque por sobre otro, no hay héroes ni individualidades. El tópico de la «clase muerta» sirve al menos para dos posibles tesis bastante elocuentes. Por un lado, se encuentra la crítica institucional directa, en la falta de vitalidad de la clase, por otro, observamos el cariz humano que se aferra a lo que alguna vez fue, reflejado en la obra en esa zona espectral, mitad humana y mitad objeto, e incluso intercambiando y disputándose categorías ontológicas.

El posible referente histórico es variado y se asienta, en última instancia, en la interpretación del lector-espectador. Las experiencias de las guerras mundiales, fundamental en las reminiscencias del teatro kantoriano, incluidos los campos de concentración como acontecimiento-símbolo y el exterminio nazi, orientan la interpretación y conducen a determinados escenarios transfigurados, a partir de cierta iconografía que se despliega en la segunda mitad del siglo XX. De igual modo, la configuración espacial es un paralelismo en sí mismo con los modelos disciplinares foucaultianos:

Hubiese parecido que nada más iba a ocurrir esta noche. / Como si el dolor y la nostalgia cumplieran su cuota. / Y justamente al borde de su fin, la Noche lanza sus oscuras y terribles huestes. / De las regiones del horror y el temor se asoman/ ESPECTROS, arrinconados y olvidados, / bestias humanas, / mutiladas y monstruosas, / liberadas de la cadena del rigor y la disciplina... / he aquí una de ellas: / Corre gritando: hurraaaa... / EL SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL. / Se trata de uno de esta CLASE MUERTA. / Se ha aparecido tal como murió, / como sacado por orden de las trincheras, / de la tierra, el barro / y el cieno, vestido con un raído capote militar, / la cabeza vendada, con fiebre y la locura / clavada en los ojos, corre gritando al ataque / con la bayoneta calada... / Se detiene, / ejecuta una acometida reglamentaria con el fusil, / la bayoneta se clava en... la oscuridad, / retrocede, en cuclillas, reproche, grito... / EL SOLDADO retrocede hasta el último plano del / escenario, / realizando los movimientos y gestos apropiados / de un heroico soldado... (Kantor, 2010 a, pp. 76-77).

En la categoría del espectador, como hemos dicho, sobresale la extrañeza y la indefinición general de la obra, a esto le podemos sumar la aparición en escena del propio autor, que dirige, ordena y orquesta desde el escenario, otorgándole a la obra aspectos del *ready-made* (ya que rompe con los convencionalismos y lo esperado en una obra teatral) y de la *performance*. En cuanto a la experiencia lectora, la interpretación encuentra similares «obstáculos», ya que se superponen planos y recursos heterogéneos que desdibujan la diagramación misma de la tradicional obra de teatro. Se apela, en este sentido, a una simbiosis entre el hecho teatral (índistintamente del soporte) y el espectador-lector:

Del Manifiesto del Teatro de la Muerte: [...] hay que reivindicar el sentido fundamental de la relación espectador-actor. Es necesario devolver la fuerza primigenia de ese momento donde por vez primera frente a la persona (espectador) se irguió otra persona (actor), asombrosamente parecida a nosotros —espectadores— y al mismo tiempo infinitamente ajena, más allá de la barrera infranqueable». El extraño... barrera infranqueable... y asombrosamente parecido a nosotros -espectadores... (Kantor, 2010b. p. 42).

El pasaje anterior muestra a las claras la dificultad que supone el primer acercamiento al texto kantoriano, por la manera en la que hibrida y metamorfosea géneros diversos: la primera lectura consterna por no poder identificar con claridad en qué momento se lee la obra teatral y en cuál se está frente a un abordaje de corte ensayístico, panfletario o incluso poético. Si tomamos la incertidumbre lectora como la prueba del valor de un texto, *La clase muerta* mantiene la tensión lectora en todo momento, ya que, además de ser todo lo antes señalado de manera simultánea, se perfila en una discursividad clara, de lectura continua y amena.

Dentro de su limpidez discursiva podemos rastrear un germen narrativo. Una de las cuestiones centrales al pensar la obra de Kantor se resume en la interrogante de cómo debe ser leído, ya que la obra, desde su misma propuesta teatral (carente de diálogos, con un desarrollo eminentemente visual), permite ser leída como un relato, como una novela/guion. Toda *La clase muerta* en su versión literaria o libresca puede leerse como una anotación vinculante con el hecho teatral, no de manera parasitaria, sino dinámica y efectiva. Las diferentes historias, ambientes y personajes que aparecen en el libro individualizados conforman el tono homogeneizante de los personajes-objeto que aparecen en el hecho teatral.

¿Teatro de la vida o de la muerte?

Pero la victoria de la poesía es la señal de la extinción de la edad moderna. El teatro y la novela contemporánea no cantan un nacimiento, sino unos funerales, el de su mundo y el de las formas que engendró. La poesía es revelación de la condición humana y consagración de una experiencia histórica concreta. La novela y el teatro modernos se apoyan en su época incluso cuando la niegan. Al negarla la consagran.

OCTAVIO PAZ, *El arco y la lira*

En el desarrollo del trabajo se mencionó la frase de Adorno que gira en torno a la posibilidad (o no) de cimentar un discurso artístico luego de las masacres perpetradas por el nazismo. Ya desde antes del holocausto y los desastres de la segunda guerra, las vanguardias polemizaban, ponían en cuestión la institucionalidad cultural y artística. Heredero de la experiencia vanguardista, indudable hijo de su tiempo histórico, Kantor sintetiza algunos pilares fundamentales constituyentes de las escuelas de vanguardia. Su teatro, con netos perfiles poéticos, pareciera que en la adversidad redobla la apuesta en favor del arte: su ideario estético es radical, contundente y directo. La experiencia vital del autor, en coherencia con lo anterior, se mantuvo alejado del *establishment* cultural, logrando igualmente reconocimiento internacional.

Massera, por su parte, construye teatralidad sin tensar los límites del género, más allá de su clara tendencia narrativa, que, a este respecto, se emparenta con una vena kantoriana pero que, en definitiva, dialoga con otras formas discursivas, como es el caso de la historia. Apela en su tema a un imaginario social compartido desde un lugar común, de clase media, en su interpretación de la última dictadura uruguaya. «Nene, no te metas», «no digas nada, nena», son frases que sintetizan una manera de enfrentar los hechos que, juicios aparte, son interpelados en la obra de Massera, inclusive cuando son aceptados tácticamente.

En *El arco y la lira* (1972), Octavio Paz piensa lo genérico en función de su referencia histórica. *No digas nada, nena* hace de esta dimensión una pieza fundacional de su discurso. En *La clase muerta*, el mecanismo es más ecléctico: lo histórico sirve como punto de partida, como tópico de enunciación. El drama kantoriano es tan narrativo como poético, de modo que presente y pasado, reminiscencia e inmanencia, tienden a confundirse.

Aun con sus puntos de contacto, sobre todo en lo referido a la estructuración narrativa antes planteada, *No digas nada, nena* se distancia, sin embargo, de los ejercicios que orbitan en torno a la memoria en *La clase muerta*. La obra de Kantor se perfila con base en el imaginario colectivo heterogéneo y a la vez comprimido como un todo. En Massera, el discurso teatral se cimienta en la acción de un personaje central, bien delimitado por su nombre e historicidad. La comparación hecha aquí se detiene en cuestiones temáticas, ya que formalmente (como inciso final es necesario aclararlo) ambas propuestas artísticas están separadas por un *mundo*, desde la extensión hasta los propios principios estructurantes.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1951). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Baudrillard, J. (1998). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Calderón, G. (s.f.). *Ex- que revienten los actores*. www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/170/calderon.pdf
- Cervantes, M. (2015). *Don Quijote de la Mancha (edición conmemorativa)*. Madrid: Alfaguara.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México D. F.: Libros de Godot.
- Freud (1992), *Obras completas. Vol. 9. (1906-08)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gorki, M. (1986). *El reino de las sombras*. vdocuments.mx/gorki-m-el-reino-de-las-sombras.html
- Kantor, T. (2010a). *La clase muerta. Wielope, Wielope*. Barcelona: Alba.
- Kantor, T. (2010b). *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Barcelona: Alba.
- Massera, S. (2018). *No digas nada, nena y otros textos para teatro*. Montevideo: Estuario editora.
- Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Ediciones.

Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.

Pizarnik, A. (2010). *Diarios*. Buenos Aires: Lumen.

Remedi, G. (coord.) (2017). *Otros lenguajes de la memoria: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente*. Montevideo: biblioteca plural.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.