

REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY



**BIBLIOTECA NACIONAL**  
**MONTEVIDEO**

REGISTRO DE DERECHOS DE AUTOR

LEY N° 9.739

El Director de la Biblioteca Nacional, en cumplimiento de lo dispuesto en el Artículo 10° del Derecho Reglamentario de la **Ley sobre Derechos de Autor CERTIFICA**, en cuanto haya lugar por derecho y sin perjuicio de terceros que:  
Habiendo: Lucía Filomena Bruzzoni Giovanelli

.....  
llenado en todas sus partes las disposiciones de la Ley y del Decreto precitados, ha sido debidamente inscripto en el libro ..... 36 ..... del Registro con el número ..... 266 ..... la obra que Se declara autora  
..... Obra titulada:  
..... consiste en .....  
"Teatro, clandestinidad y resistencia en el Penal de Punta de Rieles".-  
(Tesis de maestría).

..... Los ejemplares  
y de la cuál se han depositado en esta oficina.....  
..... a los efectos que corresponda.

En su virtud y a pedido de parte interesada, se expide el presente certificado en Montevideo, a los ..... 21 ..... días del mes de ..... abril ..... del año dos mil ..... diecisiete



*Esther Pailos*  
Lic. ESTHER PAILOS VÁZQUEZ DIRECTOR  
Directora General  
Biblioteca Nacional



Maestría en Ciencias Humanas

Tesis para defender el título de Maestría en  
Teoría e Historia del Teatro

**Teatro, clandestinidad y resistencia en el  
Penal de Punta de Rieles**

Lucía Bruzzoni Giovanelli

Directora de tesis: Magíster Graciela Sapriza

Montevideo, setiembre de 2015

## ÍNDICE

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| Aval de la directora de tesis..... | I   |
| ANII.....                          | II  |
| Dedicatoria.....                   | III |
| Agradecimientos .....              | IV  |
| Resumen, abstract.....             | VI  |

## TESIS

|  |          |
|--|----------|
| <b>Introducción.....</b>                           | <b>1</b> |
| Presentación del tema y Motivación personal.....   | 1        |
| Estado de la cuestión.....                         | 3        |
| Hipótesis y objetivos.....                         | 5        |
| Metodología y fundamentación del corpus.....       | 6        |
| Marco teórico.....                                 | 14       |
| Fundamentación de la organización de la tesis..... | 16       |

### **Capítulo 1- Escenificaciones del poder de la dictadura en el Penal de Punta de**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Rieles.....</b>   | <b>18</b> |
| Teatralidad.....   | 18        |
| Teatralidad y poder.....   | 20        |
| El Penal de Punta de Rieles escenario de la arbitrariedad del poder dictatorial..... | 24        |
| El “adentro” y el “afuera” de la teatralidad: El saludo a la Bandera.....            | 28        |
| La tortura como escenificación.....  | 32        |
| Escenificaciones del poder fuera del Penal.....                                      | 35        |

### **Capítulo 2-Terrorismo de Estado y represión de género .....**

|   |    |
|---|----|
| La represión de género en la última dictadura uruguaya..... | 39 |
|---|----|

|   |            |
|---|------------|
| La represión de género en el Penal de Punta de Rieles.....  | 43         |
| <b>Capítulo 3-Tácticas de resistencia, las tretas del débil.....</b>  | <b>48</b>  |
| El grupo sostiene.....  | 50         |
| El humor.....   | 54         |
| Cuidados y autocuidado.....   | 55         |
| <br>  |            |
| <b>Capítulo 4 - Representaciones teatrales en el Penal Punta de Rieles.....</b>   | <b>60</b>  |
| La creación colectiva como táctica de resistencia.....  | 60         |
| La subjetividad de intermediación institucional y el convivio.....  | 64         |
| El espacio escénico.....  | 71         |
| <br>  |            |
| <b>Capítulo 5- Gestos subversivos: la mirada y la risa.....</b>   | <b>74</b>  |
| Política de la mirada.....  | 75         |
| (Ex) poner el cuerpo a la mirada.....   | 77         |
| La parodia y la risa como subversión.....   | 79         |
| <br>  |            |
| <b>Capítulo 6- Relevamiento de las obras realizadas en el Penal, estudio de su<br/>diversidad en relación al discurso dictatorial y al microsistema<br/>teatral montevideano.....</b> | <b>86</b>  |
| El rey se muere.....  | 92         |
| Becket o el honor de Dios.....  | 104        |
| Yerma.....  | 110        |
| Relación con el microsistema teatral montevideano.....  | 116        |
| <br>  |            |
| <b>Conclusiones.....</b>  | <b>119</b> |
| <br>  |            |
| <b>Fuentes y bibliografía.....</b>  | <b>123</b> |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Anexo documental</b> .....  | 130 |
| El cuadro vivo.....  | 130 |
| Las cuatro visitas.....  | 131 |
| Programa de mano de <i>El rey se muere</i> .....                       | 135 |
| El personaje de Doña Olga.....   | 137 |
| Planos dibujados por ex presas políticas cuando las entrevistamos..... | 138 |
| Letras de murgas.....  | 140 |
| Fotos registradas en la visita al Penal.....                           | 142 |

## Aval de la directora de Tesis

La tesis de la profesora Lucía Bruzzoni rescata de manera original las formas expresivas que adquirió la resistencia a la dictadura desarrolladas por las presas políticas en el Penal de Punta de Rieles. Una estrategia –quizá la más creativa- fue realizar obras de teatro en ese recinto de castigo y vigilancia extrema. El trabajo de Bruzzoni considera asimismo que el Establecimiento Militar de Reclusión fue a su vez escenario de una “teatralidad dictatorial” desplegada como forma de amedrentar y silenciar a las prisioneras.

La indagatoria llegó a constatar que los represores sabían que se realizaban estas obras aunque aparentaran ignorarlas; la investigadora debió re plantearse si era acertado seguir considerando las representaciones teatrales como tácticas de resistencia (ya que eran “toleradas”) pero sorteó esa dificultad en forma inteligente demostrando que estas expresiones creativas circularon como “discursos subyugados” sin que los represores llegaran a calibrar el efecto liberador que esas prácticas tuvieron en ese contexto opresivo.

El gran desafío que presentaban los testimonios, de por sí subyugantes, fue el de poder tomar distancia emocional, problematizarlos y hacerlos dialogar con sus contextos, aspectos que la tesis logra a cabalidad. Bruzzoni cotejó el contenido a la luz de un campo teórico que le permitió armar una interpretación rica y compleja desplegada a lo largo de los diferentes capítulos del texto.

Seguí, estimulé, corregí, re orienté y discutí con Lucía todo lo que pude este trabajo desde los inicios del tema como proyecto de Tesis. Tuve oportunidad de leer sucesivos borradores a lo largo de casi cinco años, y una vez concluido luego de muchas horas de trabajo e intercambio entiendo que se trata de una contribución de una notable relevancia que significa un avance cualitativo de primer orden en un campo de estudio en el que se cruzan los estudios de memoria y género, la crítica y teoría teatral con la historia social y cultural del pasado reciente.

El trabajo se ajusta a los aspectos formales establecidos por el programa de posgrado. De acuerdo con lo anterior considero que la tesis está en condiciones de ser presentada para su defensa.

Profa. Graciela Sapriza



Esta tesis fue realizada con el apoyo de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) a través de una Beca de Maestría Nacional en Investigación Fundamental

*A las mujeres que en Punta de Rieles resistieron*



Muchas gracias:

A las mujeres que entrevisté : Anahit Aharorián, Lupe Barone , Teresa Buroni, Martha Callaba, Adriana Castera, Rosario Caticha, Lilián Celiberti, Ana Demarco, Edda Fabbri , Cristina Fynn, Yolanda Ibarra, Gisela Marsiglia, Sonia Mosquera, Naína Pierri, Wilma Rossi, María Elia Topolansky e Ivonne Trías; por compartir conmigo sus documentos- tesoros personales, el té, las frutas secas, las manzanas, los árboles, los libros, las memorias<sup>1</sup>.

También a las que no pudimos entrevistar pero se contactaron por correo o telefónicamente. A quienes nos acompañaron en la visita al Penal de Punta de Rieles, además de Ana y Anahit, Lucía Fabbri y Alfredo Manito.

A Graciela Sapriza, por su permanente e incondicional apoyo sin el cual esta tesis nunca se hubiera terminado, por sus palabras de aliento, sus valiosas sugerencias y discusiones, su atenta lectura de mis interminables borradores, por haberme perseguido tanto hasta arrancar de mis manos este trabajo.

A Roger Mirza, por sus sugerencias bibliográficas y metodológicas durante el seminario de tesis, su estímulo permanente y sobre todo por su respetuosa espera de una tesis que demoró en llegar.

A Gustavo Remedi por sugerencias bibliográficas y a quienes a través de sus cursos motivaron reflexiones que hoy acompañan este texto: Carlos Demasi y Emilio Irigoyen.

A Alejandra, a Gabriela, y a quienes se han entusiasmado conmigo y me han acercado un dato o un teléfono.

A mi gente, la que ha esperado este trabajo durante mucho tiempo.

A quienes ya no están en este viaje.

---

<sup>1</sup> Anahit fue la primera persona a la que acudimos para iniciar las entrevistas y sin cuyo apoyo posterior muchas metas no se hubieran concretado; nos invitó también al lanzamiento del proyecto Plaza Museo de la memoria el 7 de mayo de 2011 y a la inauguración realizada el 27 de diciembre del mismo año; además consiguió que pudiéramos entrevistar al director de *Antígona oriental*. Ana, la Chiqui, también me invitó a la presentación de este espectáculo teatral y al estreno de la obra. Martha, al igual que Anahit nos proporcionó valiosos documentos.

Por último, y especialmente, a quienes han convivido con esta tesis durante varios años, mis compañeros de todos los días, *Quique y Diego*.

## **Resumen**

Durante la última dictadura uruguaya las presas políticas desarrollaron en el Penal de Punta de Rieles representaciones teatrales como tácticas de resistencia frente a la fuerte represión de género desplegada allí por el terrorismo de Estado. Se trataba de creaciones colectivas realizadas en medio de un convivio muy particular que condicionó la producción y la recepción de las mencionadas creaciones.

Podemos afirmar que las representaciones teatrales en Punta de Rieles constituyeron un discurso subyugado porque se realizaban bajo mecanismos de clandestinidad ya que nunca fueron autorizadas. En ese contexto, la teatralidad escenificada por la Dictadura en el Penal como una estrategia de poder, dialogó con las representaciones teatrales realizadas por las presas políticas. La relación que mantienen con el poder explica la elección del repertorio.

**Palabras clave:** teatralidad- tácticas de resistencia- creación colectiva- represión de género- discurso subyugado.

## **Abstract**

During the late Uruguayan dictatorship the women political prisoners developed drama representations at the Prison of Punta Rieles. Such representations constituted tactics of resistance against the strong gender repression practiced by state terrorism. They were collective creations done in the midst of a very particular *convivio* that conditioned the production and reception of the mentioned work.

We can thus claim that such theatrical representations in the prison of Punta Rieles constituted a concealed discourse that took place in a clandestine realm, since the implementation of them was never authorized. In this context, staged theatricality during dictatorship at prison can be regarded as an empowering strategy, establishing a meaningful dialogue with these peculiar drama representations done by the women prisoners, whose relationship with political power explains the choices in their repertoire.

**Key words** : theatricality -tactics of resistance - collective creations- gender repression- concealed discourse

## **Introducción**

### **Presentación del tema**

Nos proponemos estudiar las representaciones teatrales<sup>1</sup> en el Penal de Punta de Rieles durante la última dictadura en el período comprendido entre 1973 y 1985<sup>2</sup> como una forma de resistencia frente a la represión de género desplegada allí por el terrorismo de Estado.

### **Motivación personal**

El interés por el tema de esta tesis surgió de un modo gradual a lo largo del tiempo. En el año 2003 realizamos una pequeña investigación para una ponencia presentada en el Congreso de la APLU<sup>3</sup> sobre los testimonios de los libros *Memoria para armar (I y II)* y *De la desmemoria al desolvido* (2002). En ese momento nos llamaron la atención dos cosas que a nuestro criterio merecían ser estudiadas con más profundidad: la fuerte teatralidad desarrollada por la dictadura en el Penal y la importancia que le daban las ex presas políticas al “teatro en Punta de Rieles” como ellas le llamaban. Enteradas de esa ponencia algunas de las mujeres que escribieron el libro *De la desmemoria al desolvido* quisieron conocer nuestro trabajo. Ese encuentro fue importante porque supimos entonces de la existencia de otros textos

---

<sup>1</sup> Somos conscientes de que el término “representación teatral” es demasiado amplio y que la complejidad del mismo exigiría una larga fundamentación teórica, por eso aclaramos que lo emplearemos para referirnos a creaciones muy heterogéneas que abarcaron diferentes formas de la teatralidad, desde la improvisación a la representación de textos canónicos del teatro universal.

<sup>2</sup> Desde que el establecimiento militar fue destinado exclusivamente a la reclusión de mujeres hasta que fueron liberadas las últimas presas políticas.

<sup>3</sup> Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay; se titulaba “Testimonio y literatura femenina” (2005) constituyó, hasta donde sabemos, la primera crítica literaria académica realizada sobre los textos lo que confirmaba la invisibilización de los testimonios escritos por las ex presas políticas frente al auge de los testimonios de los ex presos políticos en nuestro país.

escritos éditos e inéditos que buscaban la reconstrucción de la memoria y porque conocimos personalmente a algunas ex presas políticas, eso facilitó luego la realización de las entrevistas para nuestra tesis.

También influyó en la elección del tema el haber participado como espectadores de dos representaciones teatrales en las que se reflejaba la complejidad que tuvo la represión de género en nuestro país durante la última dictadura : En julio del 2002 vimos en el Teatro Circular un espectáculo dirigido por Horacio Buscaglia *Memoria para armar*<sup>4</sup> basado en los testimonios del libro homónimo y otros relatos orales de la hermana del director. Años más tarde , en junio de 2007 , en un espacio no convencional, se representó en una salón del edificio del Centro de Farmacias - donde se realizaban las Terceras Jornadas de Literatura y Psicoanálisis tituladas “Trazas y ficciones” organizadas por APU<sup>5</sup> -una obra de Lupe Barone *En voz alta* , dirigida por Ivan Solarich<sup>6</sup> . Todavía recordamos el impacto que esa puesta en escena nos produjo por su sobriedad, y la intensa recepción del público; al terminar hubo un largo intercambio , coordinado por Roger Mirza, del que participó la autora que estaba sentada entre los espectadores junto a su compañero y una de sus hijas . La obra recreaba la situación vivida por una joven presa de 19 años que se reencontró fortuitamente con un familiar en un juzgado militar, luego de haber sido torturada estando embarazada.

Finalmente ya siendo estudiante de la maestría, un curso titulado “De un teatro de resistencia bajo la dictadura a un teatro de elaboración del trauma en la postdictadura en Uruguay” dictado por el Dr. Roger Mirza, nos motivó a la búsqueda bibliográfica sobre el tema elegido.

---

<sup>4</sup> Sobre este espectáculo hay un estudio de Gustavo Remedi : “Nos habíamos olvidado tanto: Tres historias para armar” en *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. (Mirza y Remedi editores ,2009)

<sup>5</sup> Asociación Psicoanalítica del Uruguay.

<sup>6</sup> La obra se reponía en esa única función, había sido estrenada en 1997 ó 1998 en una sala alternativa llamada Puerto Luna.

## **Estado de la cuestión**

Pudimos relevar algunos trabajos importantes que aludían al tema de nuestra tesis y de los cuales partimos para iniciar la investigación.

Graciela Sapriza en un artículo titulado “Escritura de mujeres y memoria”, editado por Roger Mirza en el año 2007 en *Cuerpo, palabra e imagen*, reflexionaba sobre los testimonios escritos por las mujeres, la problemática de su invisibilidad y la importancia de los mismos para reparar los horrores del terrorismo de Estado, en especial la tortura. Además se detenía en la importancia de las actividades creativas, en especial el teatro, y se refería a una representación interrumpida por los militares y al texto de Lupe Barone *En voz alta*.

En el año 2009 Mirza editó *Teatro, memoria, identidad*, allí recogía dos artículos de ex presas políticas que comenzaban a plantear el tema: uno de Sonia Mosquera titulado “Formas de resistencia. El teatro en la cárcel de Punta de Rieles. Construcción de la identidad en el panóptico de la cárcel” y otro de María de los Ángeles Michelena “Testimonio de representaciones teatrales realizadas por presas políticas durante la dictadura”.

El artículo de Mosquera ponía en relación la fuerte represión sufrida por las presas políticas en Punta de Rieles con los efectos del panoptismo en la sociedad toda y explicaba las representaciones teatrales como una forma de resistencia que ayudó a mantener la identidad en medio del horror.

Michelena se centraba también en la idea de la resistencia y detallaba una extensa lista de obras realizadas como un triunfo sobre la represión padecida, al final del artículo agregaba un relato de Ana Demarco sobre el ensayo general de una obra de Lorca, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que fue irrumpida por los militares.

A partir de los textos citados y los testimonios de las mujeres encarceladas en Punta de Rieles durante la última dictadura en Uruguay, surgió la hipótesis de que las mujeres al hacer teatro lo hacían como un acto de resistencia y que esa actividad dialogaba especialmente con el discurso dictatorial. Poner en relación estas ideas con las reflexiones que hizo Roger Mirza sobre la función del microsistema teatral montevideano y su relación con el poder dictatorial (*La escena bajo vigilancia*, 2007) y con nuestras lecturas previas, nos llevó al proyecto de tesis.

Cuando comenzamos nuestra investigación, los testimonios escritos, las entrevistas exploratorias realizadas y el relevamiento bibliográfico nos permitieron suponer que las presas políticas crearon en Punta de Rieles formas colectivas de resistencia entre las cuales las representaciones teatrales cobraron especial valor.

Si bien se había hablado del “teatro en el Penal de Punta de Rieles” durante la última Dictadura como lo hemos consignado, el mismo no había sido objeto de una investigación específica que explorara sus especificidades, detallara sus matices y documentara su heterogeneidad. A través de esta investigación pretendimos responder a una serie de preguntas que suscita el tema del teatro carcelario desarrollado en el Penal de Punta de Rieles en el período acotado:

¿Qué relación tendría este teatro de resistencia con lo que podríamos llamar la teatralidad de la Dictadura escenificada en dicho espacio y con el microsistema desarrollado fuera de la cárcel ?

¿De qué modo la diversidad de las manifestaciones artísticas operó como forma de resistencia al intento dictatorial de crear un discurso unívoco?

¿Qué características específicas tuvieron las manifestaciones teatrales carcelarias en relación a las particulares condiciones de producción y recepción, donde el convivio y el espacio se problematizan por la especial e intensa vulnerabilidad



de los participantes? ¿Cómo pensar en este contexto el contrato de teatralidad, la creación colectiva y la subjetividad institucional?

¿Qué función cumplió ese teatro clandestino – y en él la parodia -como ritual reparador de especial valor catártico en el marco de una represión de género? ¿Qué valor tuvo la decisión de exponer el cuerpo a la mirada ajena a través de las manifestaciones teatrales luego de haber pasado por la experiencia de la tortura?

A partir de estas preguntas determinamos los objetivos y definimos las hipótesis guías de nuestro trabajo.

### **Hipótesis:**

- Las representaciones teatrales realizadas en el Penal de Punta de Rieles durante la última dictadura formaron parte de las tácticas de resistencia que desarrollaron las presas políticas frente a la teatralidad que la última dictadura uruguaya desplegó como una estrategia de poder.

- El convivio teatral y el pre-teatral habrían funcionado como elementos de cohesión y de contrapoder, a partir del trabajo colectivo desarrollado por las presas políticas, bajo mecanismos de clandestinidad en medio de una fuerte represión de género.

### **Objetivos:**

- Confirmar si existieron manifestaciones escénicas clandestinas en el Penal de Punta de Rieles durante la Dictadura y valorar de qué modo constituyeron actos de resistencia frente al intento dictatorial de borrar la identidad y la ideología.

- Determinar qué función cumplió ese discurso teatral subyugado – y en él la parodia -como ritual reparador en el marco de la represión de género que padecieron las presas políticas.

-Descubrir cómo dialogaron esas actividades colectivas de resistencia con la teatralidad de la Dictadura escenificada en dicho espacio.

- Describir qué características específicas tuvieron las manifestaciones teatrales carcelarias en relación a las particulares condiciones de producción y recepción y pensar en este contexto el contrato de teatralidad, la creación colectiva y la subjetividad institucional.

### **Metodología y fundamentación del corpus**

Hemos basado nuestra investigación sobre todo en las entrevistas en profundidad que realizamos a presas políticas que estuvieron reclusas en Punta de Rieles durante la última dictadura militar en Uruguay y también, aunque en menor medida, en los testimonios escritos por ellas.<sup>7</sup>

Somos conscientes del riesgo que implica utilizar testimonios como fuente para una investigación por eso creemos pertinente realizar algunas reflexiones.

Es necesario tener en cuenta los problemas que plantea el testimonio en la recuperación de la memoria ya que la fuente principal de nuestra investigación está constituida por los testimonios orales y escritos que realizaron las ex presas políticas. Por eso, sin entrar a analizar la especificidad del discurso testimonial y toda su complejidad<sup>8</sup> sobre el que hay una amplísima bibliografía, debemos realizar algunas

---

<sup>7</sup> Ver detalles de las Fuentes en la página 123 .Existen además , aunque no los hemos utilizado en esta investigación testimonios que permanecen inéditos pero fueron recogidos en un CD en una investigación dirigida por Graciela Sapriza (2002.2003).

<sup>8</sup> Por ejemplo se ha señalado la paradoja de que el discurso testimonial presenta una visión propia de la modernidad al creer que la palabra puede cambiar determinadas situaciones que él pretende denunciar y reivindicar- y al mismo tiempo ha sido relacionado con el discurso posmoderno porque desconstruye el discurso hegemónico, apuntando a la heterogeneidad , la pluralidad y la inestabilidad semántica. También se ha cuestionado su carácter posmoderno porque si bien desmitifica otros discursos, el testimonio no llega a ser autodesmitificador, por ejemplo no pone en tela de juicio la referencialidad del lenguaje y no se reconoce como artefacto, no le interesa el problema de la

puntualizaciones sobre aspectos que consideramos centrales, en especial el análisis de la relación que mantienen estos discursos con el poder.

En el libro *Los abusos de la memoria*, Todorov (2008) sostiene que los regímenes totalitarios del siglo XX han buscado suprimir la memoria<sup>9</sup> y por eso han intentado controlar la información seleccionando de lo que se debe conservar, por lo tanto recordar es una forma de resistir al poder, él afirma categóricamente : “Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar<sup>10</sup>” (2008,26). Pero el mencionado teórico advierte sobre los peligros del culto a la memoria, en la sociedad del consumo la sobreabundancia de información amenaza también a la memoria y a veces ocuparse del pasado permite desentenderse de un presente que resulta más incómodo, cree además que existe el riesgo de que el estatuto de víctima otorgue privilegios permanentes creando una deuda simbólica, “el elogio incondicional de la memoria y la condena ritual del olvido acaban siendo [...] problemáticos” ( 2008,21). Prefiere entonces lo que llama memoria ejemplar, que se opone a la memoria literal, esta última según él se apega al acontecimiento resultando estéril la recuperación del mismo ya que somete el presente al pasado. Por el contrario la memoria ejemplar, sin perder de vista la singularidad del suceso busca analogías para entender el presente, trata de extraer una lección, de ese modo el suceso se inscribe en la esfera pública y el dolor se neutraliza porque se lo puede controlar y marginar, “la memoria ejemplar es potencialmente liberadora” ( 2008,52). Frente a la repetición ritualizada del pasado se puede optar por la construcción activa de la memoria.

---

representación o de la desconstrucción de la representación , por el contrario pretende eliminar la distancia entre escritura y praxis vital (Skłodowska, 1992 ,89)

<sup>9</sup> Hernán Vidal advierte que “el fascismo intenta borrar la memoria histórica de los vencidos” (1985,44)

<sup>10</sup> Pilar Calveiro sostiene que en los centros clandestinos de prisioneros de la Argentina en los que estuvo, una obsesión fue que alguien sobreviviera para construir la memoria (2004,70). También los familiares de los detenidos desaparecidos sienten la necesidad imperiosa de no olvidar (Vidal 1985,28).

Creemos que es la memoria ejemplar la que han tratado de recuperar la mayoría de las ex presas políticas que entrevistamos: Aunque denuncian las atrocidades padecidas, al construir su relato no se instalan en el lugar de víctimas sino en el de mujeres que lucharon por sus ideales y consideran que lo siguen haciendo de diferentes formas, no se han desentendido del presente. Son capaces de reflexionar sobre lo que han vivido y sobre las dificultades que enfrentan al reconstruir la memoria<sup>11</sup>, llegan incluso a cuestionar el modo de hacerlo, y a veces hablan sobre los peligros de construir una épica. Pueden mantener cierta distancia con respecto a los padecimientos soportados, cuando analizan la represión y hablan espontáneamente de la tortura, la enmarcan en un contexto histórico dándole una dimensión colectiva, tratan de explicar teóricamente las actividades que ellas realizaron en la cárcel<sup>12</sup> como una forma de resistencia. Conservan esa actitud que elogia Sarlo (2005) en los testimonios: una interpretación y análisis intelectual del pasado que demuestra que a pesar de todo, la víctima piensa<sup>13</sup>.

Pero debemos ser cautos al analizar los testimonios, Sarlo advierte sobre los peligros que plantea el testimonio como fuente de la historia<sup>14</sup> sobre todo en el resurgimiento del relato en primera persona que se produjo a fines del siglo XX al que llama un giro subjetivo. Por un lado la memoria tiende a rescatar las experiencias más excepcionales y al mismo tiempo la intensidad de lo vivido es indecible, además como

---

<sup>11</sup> Al comienzo de las entrevistas señalan, casi sin excepción, que recuerdan pocos detalles sobre el objeto de nuestra investigación y a veces reflexionan brevemente sobre las dificultades de la recuperación de la memoria.

<sup>12</sup> La riqueza del vocabulario y la profundidad de las reflexiones confirman lo que reconocían los mismos militares sobre el nivel cultural de las presas políticas en Punta de Rieles.

<sup>13</sup> Ella destaca dos trabajos en los cuales los testimoniados renuncian a la narración en primera persona y toman distancia frente a los tormentos padecidos para realizar un análisis que busca convencer desde la argumentación teórica, se refiere a los textos *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina* de Pilar Calveiro (2004) y *La bamba* de Emilio de Ípola (2005).

<sup>14</sup> Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005) cuestiona el valor del testimonio como único recurso para la reconstrucción del pasado cuando se refiere a los años anteriores a la represión o no se ciñe a ella; no discute el valor que ha tenido en el campo jurídico para llevar a juicio a los represores o para contar las atrocidades padecidas, en ese sentido su planteamiento coincide con el de Todorov.

afirma Del Campo (2004) la memoria es necesariamente selectiva y está al servicio de la ideología del grupo de pertenencia y en función de las necesidades del presente<sup>15</sup>.

En los testimonios la teatralidad no está ausente, el testimoniante elige además de qué contar, cómo presentarse, puede omitir, callar, elegir qué resaltar en función de su presente, de su ideología, puede fabular, exagerar, porque el testimonio lucha también por una interpretación del pasado, el recuerdo individual está condicionado por la memoria colectiva<sup>16</sup>. Según Jelin (2001) los marcos sociales encuadran la memoria para construir una identidad, que puede ser, entre otras, política y de género<sup>17</sup>. Señalando por ejemplo acontecimientos o lugares memorables que merecen ser narrados, esas memorias narrativas como ella las llama son parte de una construcción social que se vuelve comunicable cuando encuentra una escucha adecuada. La memoria y el olvido son intersubjetivos y forman parte de una construcción discursiva del pasado, de su representación e interpretación.

Foucault sostiene que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (2002,15). En este marco teórico es central considerar la relación que mantiene el discurso testimonial con el poder diferenciando aquellos discursos que se escriben desde el poder de los que se escriben para interpelarlo (Achugar, 1994). Teniendo en cuenta estas reflexiones podemos afirmar que muchos de los testimonios escritos de los que partimos pretendieron desconstruir el discurso oficial ya que fueron publicados antes de que el Poder Ejecutivo legitimara el informe final de la Comisión para la Paz, en abril del 2003,

---

<sup>15</sup> Queda fuera del alcance de esta investigación una interesante dimensión de este problema: en qué organización militaban, qué lugar ocupaban ocuparon en la lucha política, qué hacen ahora, cómo se presentan, por qué aceptan testimoniar y qué eligen recordar.

<sup>16</sup> Del Campo considera que es necesario desarrollar una concepción espectacular de la memoria colectiva, tanto la que construye el poder como la que se origina en los grupos subalternos (2004,75).

<sup>17</sup> Jelin estudia especialmente la dimensión de género en la represión y en la reconstrucción de la memoria en un artículo titulado “Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión” (2011)

reconociendo así la tortura, el asesinato y la desaparición de presos políticos en nuestro país. Los publicados luego de esta fecha no tienen una función muy diferente, a pesar del tiempo transcurrido no son discursos contruidos desde el poder, y es posible reconocer en ellos una doble subalteridad, política y de género. Lo mismo ocurre con los testimonios orales que recogimos a través de las entrevistas a las ex presas políticas, aunque algunas de ellas tienen una voz pública, siguen cuestionando el poder que en muchos casos está representado por quienes fueron en el pasado sus compañeros de lucha .

En cuanto a los rasgos que caracterizan al testimonio según Beatriz Sarlo, que ella llama realista-románticos, los reconocemos en los que constituyen nuestras fuentes, en la construcción de un sujeto de la narración que es casi sin excepción joven , idealista, desinteresado, y en la acumulación de detalles que busca según la mencionada teórica un efecto de verdad. Podemos identificar además las marcas propias del género que señala Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2001), las mujeres según ella tienden a recordar con más detalles que los hombres, aluden a la cotidianidad, a la intimidad, a las relaciones personales. Pero reconstruir la memoria es una tarea compleja cuando la intimidad ha sido violada y el límite entre lo privado y lo público se borra, qué contar y qué callar se convierte en un dilema ético<sup>18</sup>.

Para seleccionar a quiénes entrevistar elegimos mujeres que habían participado de diferentes representaciones teatrales y utilizamos en un principio el método de “bola de nieve”<sup>19</sup> , luego buscamos enriquecer la investigación y para eso

---

<sup>18</sup> Para comprender mejor la complejidad del tema las siguientes reflexiones de René Jara resultan imprescindibles: “Los límites entre lo privado y lo público desaparecen - a contrapelo de uno de los marcadores centrales de la sociedad burguesa que institucionaliza su separación - pero irónicamente, es la vejación la que borra las fronteras [...]. El testimonio produce una naturalización de lo exótico, de lo que pensábamos excepcional, uno se da cuenta cómo en el mundo de la tranquilidad y seguridad burguesa albergan los demonios de la tortura , la mutilación de la dignidad personal [...] El testimonio produce una desconstrucción brutal de las versiones tranquilizadoras”( 1986, 3).

<sup>19</sup> Primero nos comunicamos con una ex presa política, Anahit Aharonián, la habíamos conocido en el 2003 cuando trabajamos sobre los testimonios, ella nos puso en contacto con un grupo de compañeras que recordaban representaciones teatrales realizadas en Punta de Rieles, las que a su

nos contactamos con ex presas que estuvieron alojadas en diferentes sectores, o tuvieran una visión distinta de la convivencia en el Penal o bien pudieran realizar un aporte significativo sobre una obra en particular.

Cuando preguntamos sobre la preparación de las obras o su estreno resultó muy difícil recordar fechas, surgieron a veces dudas o contradicciones en los recuerdos. Han pasado más de treinta años y eso impidió ubicar temporalmente los acontecimientos narrados. En algunos casos nos ayudó saber si una obra se representó antes o después de un acontecimiento considerado importante para el grupo, cuando puede fecharse porque ha sido estudiado por otros investigadores, por ejemplo la donación de los libros realizada por la Cruz Roja o la llegada al Penal de muchas mujeres pertenecientes al Partido Comunista.

En las representaciones teatrales en las cuales puede reconstruirse el elenco podemos precisar ciertos límites temporales al tener las fechas de detención y liberación<sup>20</sup> de cada una de ellas, se facilita la tarea sobre todo cuando alguna tuvo una detención muy corta entonces se reconoce ese como marco temporal. Queda pendiente para otra investigación establecer posibles etapas en la teatralidad creada por las presas políticas en el Penal.

---

vez nos dieron nuevos nombres. Tienen los teléfonos de otras compañeras ya que siguen en contacto porque trabajan sobre la memoria y porque mantienen vínculos afectivos. Probablemente quedaron fuera de esta investigación: las mujeres que prefieren por distintas razones no integrar los colectivos que reivindican la necesidad de recuperar la memoria, las que no pudieron sobreponerse a la experiencia de la tortura y la cárcel porque fue una experiencia muy traumática, o las que llegaron a la misma sin formación política.

No pudimos estudiar en la presente investigación una variable interesante: conocer cómo insidió la duración de la reclusión y la militancia previa en la participación de las representaciones teatrales. Encontramos una distinción que hacen entre las que tenían “una cana más larga” y son más respetadas y consideradas como referentes en el grupo y las que estuvieron poco tiempo cuyo testimonio o recuerdo a veces se pone en tela de juicio.

<sup>20</sup> Para este dato hemos acudido a la bibliografía publicada ( Rico, 2008 ) y al testimonio de las entrevistadas, es necesario aclarar que no siempre hay coincidencias entre ambas fuentes.

La dificultad de acceder a la documentación oficial sobre este período impide precisar mejor las fechas<sup>21</sup>. Al comenzar nuestra investigación solicitamos formalmente al Ministerio de Defensa documentación sobre el Penal de Punta de Rieles en el período que estudiamos, el trámite fue burocrático e infructífero.

Aunque siempre resulta inasible el acontecimiento teatral<sup>22</sup>, en el caso particular de las representaciones teatrales realizadas por las presas políticas en Punta de Rieles, la dificultad se extrema ya que no contamos con la posibilidad de trabajar con fuentes como las críticas, los programas de mano<sup>23</sup> las fotos, los libretos, los dosieres.

5-La investigación cualitativa y dentro de ella la Teoría fundamentada<sup>24</sup> nos resultó adecuada para analizar las entrevistas en profundidad, ya que no pretende comprobar hipótesis de la realidad sino determinar cómo los actores la interpretan en un universo simbólico que reproduce las condiciones sociohistóricas.

Partimos del presupuesto de que las identidades y las alteridades se construyen socialmente, se las internaliza dentro de un colectivo, surgen por lo tanto intersubjetivamente, las relaciones de poder resultan invisibilizadas porque se

---

<sup>21</sup> Excepcionalmente encontramos documentos, como el programa de mano que realizaron las presas políticas para el estreno de *El rey se muere*.

<sup>22</sup> Dubatti reflexiona sobre la imposibilidad de recuperar el acontecimiento teatral “Por su pertenencia a la cultura viviente la historia del teatro es la historia del teatro perdido [...] Recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de la disolución, lo irreparable e irrepetible” (2007,185).

<sup>23</sup> Salvo una excepción que estudiaremos.

<sup>24</sup> La teoría fundamentada se propone facilitar el análisis cualitativo de los datos; no busca verificar datos sino generar teoría y esta teoría emerge porque la recolección de los datos y el análisis de los mismos son simultáneos. Es un estilo de análisis cualitativo que utiliza el método inductivo y que pretende conceptualizar y no describir. Se genera teoría fundamentada en los datos y eso implica que el investigador sea flexible, abierto, creativo, debe ir de la teoría a los datos todo el tiempo, debe aprender a pensar en términos de propiedades y dimensiones de los conceptos centrales. Señalamos algunos de los autores consultados: (Strauss y Corbin, 2002) (Taylor y Bogan, 1996) (Trinidad, Carrero y Soriano, 2006) (Vallés, 1997) (Quiñones, )



naturaliza el proceso de construcción de la supuesta realidad objetiva, los procesos de inclusión y exclusión.

Es propio de la investigación cualitativa que la recopilación de los datos la realice el investigador y consideramos que la entrevista en profundidad<sup>25</sup> sería la adecuada para recoger los testimonios. Analizamos los mismos teniendo en cuenta la compleja relación entre el testimonio, la memoria y la historia tal como dejamos constancia en ese apartado.

Para analizar las entrevistas nos guiamos por la metodología de la teoría fundamentada sobre todo en lo referente al muestreo teórico<sup>26</sup> y utilizamos el programa Atlas-ti<sup>27</sup> como herramienta para facilitar la codificación abierta<sup>28</sup> porque manejamos muchas entrevistas. Consultamos en total a dieciocho ex presas políticas, con dieciséis de ellas realizamos una entrevista en profundidad<sup>29</sup>, como una de ellas no vive en Uruguay hablamos varias horas vía Skype y dos ellas prefirieron responder por e-mail. Decidimos citar parte de los testimonios sin dar los nombres -salvo cuando hablan de alguna obra en especial, o cuando lo que dicen ya ha sido publicado; de ese

---

<sup>25</sup> La bibliografía se consultada sobre la entrevista en profundidad aparece consignada en un apartado sobre investigación cualitativa.

<sup>26</sup> En el muestreo teórico se recogen datos, se los selecciona ,codifica y analiza buscando una información que resulte relevante para la teoría , no termina hasta que dejan de aparecer nuevos conceptos, es decir hasta que no se saturan los datos , esto permite comprobar el marco teórico (Requena, Carrero y Soriano,2006). Se van codificando los incidentes y termina cuando el código ha sido saturado e integrado a una teoría emergente ; cuando a una categoría no se añaden nuevas propiedades podemos decir que está saturada.

<sup>27</sup> Para conocer la teoría fundamentada y el programa Atlas-ti realizamos en el año 2010 un curso en la Facultad de Ciencias Sociales de la UdelaR llamado “Análisis de datos cualitativos. El método comparativo de la Grounded Theory” , fue dictado por Mariela Quiñones. Debemos aclarar sin embargo que nos basamos en la Teoría Fundamentada solamente para la primera etapa de la investigación.

<sup>28</sup> Se llama codificar al hecho de relacionar y conceptualizar los datos. La codificación abierta fue definida por Strauss y Corbin como un “proceso analítico por medio del cual se identifican los conceptos y se descubren en los datos sus propiedades y dimensiones [...] Porque para descubrir , nombrar y desarrollar los conceptos debemos abrir el texto y exponer los pensamientos , ideas y significados contenidos en él [...] los datos se descomponen en partes discretas , se examinan minuciosamente y se comparan en busca de similitudes y diferencias” (2002, 110,111).

<sup>29</sup> Entre los años 2010 y 2015.

modo tuvimos la posibilidad de reflejar la pluralidad de miradas sobre la etapa carcelaria evitando la idealización de la misma; la numeración de las entrevistas es arbitraria para evitar que por las fechas de las entrevistas se identifiquen los nombres.

### **Marco teórico**

El marco teórico de esta tesis es necesariamente interdisciplinario, tomamos conceptos de la sociología, la historia y la teatrología para abordar nuestro objeto de estudio.

Para analizar el contexto histórico<sup>30</sup> de nuestro trabajo fueron especialmente importantes las reflexiones de Carlos Demasi (2009,2000) , Álvaro Rico (2009,2008) y Aldo Marchesi (2001) sobre la última dictadura en Uruguay.

Sobre los problemas que plantea el testimonio en la construcción de la memoria dos trabajos fueron centrales : el de Tzvetan Todorov (1991) y el de Beatriz Sarlo (2005) , estos fueron analizados además en relación las reflexiones de Elizabeth Jelin (2011).

Sobre la dimensión de género además de trabajos como los de Bourdieu (1998) sobre la dominación masculina, hemos buscado aquellos que plantean la relación que el tema tiene con terrorismo de Estado, por ejemplo las reflexiones de Pilar Calveiro ( 2004) y Elizabeth Jelin (2011). Nos han resultado particularmente relevantes para nuestro objeto de estudio las investigaciones que Graciela Sapriza (2008,2007,2003) ha realizado sobre la dimensión de género que tuvo la represión en nuestro país, también el libro de Ruiz y Sanseviero (2012) y los artículos que compilaron Soledad González y Mariana Rissso (2012).

---

<sup>30</sup> Ha sido imprescindible historizar ( Villegas, 1988). las circunstancias en las que se llevaron a cabo las representaciones teatrales en Punta de Rieles

Para comprender las estrategias de dominación desarrolladas en el Penal de Punta de Rieles nos centramos en las reflexiones de Michel Foucault (1973,1975) no solo con respecto al objetivo panóptico sino también a la relación del discurso con el poder. Para este enfoque resultó fundamental la distinción que hace De Certau (1990) entre las estrategias de poder y las tácticas de resistencia, y sobre este aspecto también acudimos a los aportes de Josefina Ludmer (1984) y Ofelia Ferrán (2014).

Para comprender las representaciones teatrales como tácticas de resistencia han sido importantes las reflexiones de Elena Payrá (1994) y sobre todo las de Roger Mirza cuando estudia los espectáculos teatrales realizados en Montevideo durante la dictadura (2007).

También fueron significativos los aportes de Juan Villegas (1988) , Georges Balandier ( 1994) , Gustavo Geirola (2000), y Emilio Irigoyen (2000) sobre los vínculos entre la teatralidad y las escenificaciones generadas desde el poder.

Para el concepto de teatralidad nos centramos en los estudios de Fêral (2004), Cornago (2005), Del Campo (2004), Helbo (2007) y Geirola (2000). Hemos partido de la noción de teatralidad desarrollada por Fêral para analizar las prácticas espectaculares realizadas en el Penal de Punta de Rieles por los militares, pero también para estudiar las escenificaciones que las presas políticas crearon como tácticas de resistencia. Para valorar las particularidades de este convivio teatral nos centramos en los aportes de Jorge Dubatti (2003).

Sobre la importancia de las representaciones teatrales en condiciones de reclusión las reflexiones de Jorge Montealegre (2013,2008) han sido un aporte interesante.

## **Fundamentación de la organización de la tesis**

Estructuramos los capítulos en función de las preguntas formuladas en nuestro proyecto de tesis y de los objetivos planteados.

Explicar la relación de la teatralidad con el poder es fundamental en nuestra tesis, por eso en el **capítulo 1** primero delimitamos el concepto de teatralidad y luego nos detenemos en las estrategias que utilizó la última dictadura en Uruguay para escenificar en el espacio público su proyecto político.

A partir de las reflexiones de Geirola sobre la política de la mirada analizamos las escenificaciones del teniente Coronel Julio Barrabino en el Penal de Punta de Rieles y su relación con el poder dictatorial. Además estudiamos en este capítulo las ceremonias realizadas durante el saludo a la Bandera en el Penal; tratamos de mostrar cómo la excepcionalidad de las fisuras en ese rito oficial confirman una teatralidad casi omnipresente, la misma permitía delimitar dos espacios separados por la política de la mirada. También analizamos la tortura como espacio de escenificación y luego otras formas de teatralidad que existieron fuera del Penal.

Para comprender el contexto en el cual las presas políticas realizaron representaciones teatrales en ese centro de reclusión, en el **capítulo 2** estudiamos las características que tuvo la represión de género bajo el del terrorismo de Estado y sus consecuencias.

Luego tratamos de establecer en el **capítulo 3** la relación que encontramos entre las estrategias del poder dictatorial y las tácticas de resistencia que adoptaron las presas políticas para comunicarse y mantener la dignidad: el humor, el cuidado, el autocuidado y el apoyo del grupo.

En **capítulo 4** estudiamos a las representaciones teatrales considerándolas tácticas de resistencia colectiva y analizamos cómo el edificio del Penal generó un particular convivio y condicionó la producción y la recepción de los espectáculos.

En el **capítulo 5** nos centramos dos gestos subversivos : la mirada y la risa. Presentamos la mirada como táctica de resistencia y como delimitación de la teatralidad; nos detenemos también en la decisión de exponer el cuerpo a la mirada en las representaciones teatrales. Estudiamos luego la risa y la parodia como formas de resistencia.

Finalmente en el **capítulo 6** nos centramos en la importancia que tuvieron en ese contexto de encierro las representaciones teatrales realizadas en Punta de Rieles. Reconociéndolas como un discurso subyugado, tratamos de identificar los temas del repertorio y su relación con el microsistema teatral montevideano. Elegimos para analizar tres textos dramáticos que fueron representadas en Punta de Rieles, en ellos aparece claramente planteado el tema del poder y/o el tema de género: *El rey se muere* de Ionesco, *Becket o el honor de Dios* de Anouilh y *Yerma* de Lorca.

## **Capítulo 1- Escenificaciones del poder de la dictadura en el Penal de Punta de Rieles**

### **Teatralidad**

La teatralidad excede el ámbito de la sala teatral tal como lo han señalado diversos investigadores sociales (Goffman , 1971) comprende toda la escenificación de un rol social y este es más creíble cuanto menos se perciba su construcción. Para Burns lo definitorio de la teatralidad no es la conducta de quien actúa sino que ésta sea percibida como teatral por un espectador con la competencia suficiente como para hacerlo. (Del Campo, 2004, 42).

Dado que la espectacularidad como concepto que puede considerarse más amplio, es inherente a la cultura y solo arbitrariamente se la aísla en el teatro, es fácilmente reconocible en los “comportamientos espectaculares organizados” entre los que se incluyen las conferencias , las actividades deportivas, ceremonias militares, religiosas y otros eventos que no tiene una finalidad estética (Helbo, 2012, 43). Las teatralidades desarrolladas en las ceremonias y los espacios públicos por las instituciones que detentan el poder y también por los sectores subalternos<sup>31</sup>, serían formas intermedias entre la escenificaciones de la vida cotidiana que estudia Goffman

---

<sup>31</sup> Del Campo ha aplicado el concepto de teatralidad social para analizar el modo en el que los rituales de la memoria y las ceremonias públicas en Chile buscaron cuestionar el discurso hegemónico en el retorno de la democracia, lo que nos ha sido especialmente útil a la hora de analizar las ceremonias llevadas a cabo por la última dictadura uruguaya en el espacio público; esas escenificaciones dan cuenta de una lucha ideológica por la apropiación de los símbolos y la interpretación de la historia. Del Campo propone un enfoque interdisciplinario que permita estudiar cuatro categorías espectaculares/teatrales : memoria, identidad nacional, ritual y duelo (2004, 57)

y las representaciones teatrales más tradicionales que abarcan un amplio abanico de posibilidades, desde el teatro realizado en salas hasta el *performance art* (Del Campo 2004, 41).

Estudiando las relaciones entre teatralidad<sup>32</sup> y espectacularidad Féral (2004) considera que la teatralidad no depende de la naturaleza del objeto sino que es fruto de un proceso que provoca un tipo particular de ficción a partir de la mirada que delimita dos espacios diferentes el de un observador y de un observado. La teatralidad existe entonces tanto cuando se la busca conscientemente como cuando se la reconoce a pesar del intento de ocultarla. Emplearemos en adelante el término teatralidad tanto para las escenificaciones del poder dictatorial como para las representaciones teatrales creadas por las reclusas en Punta de Rieles. Citamos extensamente esta definición de Josette Féral sobre la teatralidad porque partimos de este marco teórico :

La teatralidad no parece ocuparse de la naturaleza del objeto: actor, espacio, objeto, suceso [...] la teatralidad parece ser un “processus”, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un “espacio otro” que se vuelve espacio del otro – espacio virtual-y deja lugar a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción. [...]

La condición de la teatralidad sería, entonces, la identificación (cuando ella fue deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto proyecta sobre las cosas) de un “espacio otro” del cotidiano, *un espacio que crea la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro.* Es el fundador de la alteridad de la teatralidad.

La teatralidad así percibida sería no solamente la emergencia de un quiebre en el espacio, de una división de lo real para que pueda surgir una alteridad sino *la constitución misma de ese espacio hecha por la mirada del espectador, una mirada que, lejos de ser pasiva, constituye la condición de la emergencia de la teatralidad,* [...] el otro

---

<sup>32</sup> En el siglo XX del mismo modo que surgió la búsqueda de lo específicamente literario, la literaturidad, comenzó también la teorización sobre aquello que es específico de la teatralidad, Barthes en 1954 se pregunta “¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto” (Helbo, 2012, 31).

se vuelve actor, sea porque manifiesta que está representando (la iniciativa pertenece al actor) sea *porque la simple mirada que el espectador pone sobre él lo transforma en actor*- hecho esto a pesar suyo-, y lo inscribe en la teatralidad,(la iniciativa pertenece entonces, al espectador).[...].<sup>33</sup> ( Féral, 2004, 91, 92).

Cornago coincide con la definición de Féral sobre la emergencia de la teatralidad como un proceso que surge a partir de la mirada de un observador que reconoce en quien observa “un juego de engaño o fingimiento” (2005, 6).

### **Teatralidad y poder**

Este capítulo se centra en el contexto histórico en el cual se desarrollaron las representaciones teatrales de las presas políticas en Punta de Rieles , constituían actividades prohibidas por las cuales podían ser fuertemente sancionadas, esas representaciones no deben valorarse como una respuesta en espejo frente a la teatralidad militar que estudiaremos sino como una forma de resistencia colectiva en condiciones de una fuerte represión de género.

La dictadura cívico-militar instaurada entre 1973 y 1985 en Uruguay se enmarca dentro de un proyecto político y económico llevado a cabo en América Latina y tiene como rasgo específico ser el resultado de una evolución iniciada en la etapa democrática en la cual se advierte una práctica estatal autoritaria que termina con un Presidente electo dando el golpe de Estado. Aunque no puede equipararse esta dictadura con los regímenes totalitarios europeos del siglo XX, el terrorismo de Estado en nuestro país desplegó un sistema represivo que intentó controlar a toda la sociedad y tuvo por lo tanto rasgos totalitarios que predominaron más en algunas etapas que en otras. (Rico, 2009).

---

<sup>33</sup>La cursiva es nuestra.



Cotidianamente la sociedad escenifica en el espacio público múltiples teatralidades que reflejan las tensiones generadas por la construcción de una memoria histórica<sup>34</sup> y un futuro imaginario, es una lucha ideológica por el poder y por la apropiación de los símbolos.

Es posible por lo tanto estudiar la teatralidad que la última dictadura uruguaya desplegó en el territorio nacional y el espacio concreto que nos ocupa, el Penal de Punta de Rieles, como una estrategia de poder frente a la cual las presas políticas desarrollaron tácticas de resistencia entre las que se destacó la creación de variadas micropoéticas teatrales que han sido invisibilizadas por el discurso dominante.

Para analizar las escenificaciones desarrolladas por la última dictadura uruguaya partimos de las reflexiones de Balandier quien considera que todo sistema de poder utiliza además de la fuerza la legitimación simbólica, ordena el ceremonial y hace de la ideología un espectáculo con la intención de “producir efectos [...] comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral”, por lo tanto puede reconocerse una relación indisoluble “entre el arte del gobierno y el arte de la escena”. En las sociedades regidas por dictaduras las movilizaciones festivas pretenden generar la ilusión de unidad y poder intemporal “lo imaginario ‘oficial’ enmascara la realidad y la metamorfosea” ( Balandier, 1994, 16, 21).

La dictadura en Uruguay no fue una excepción y desarrolló una teatralidad restauradora, fruto de la convicción de que las tradiciones habían sido rotas, en medio de una interpretación idealizada y ahistoricista del pasado intentaba recuperar la unidad perdida a causa de la subversión. Para salvar al territorio o la nación del caos e imponer el orden las puestas en escena del poder pretendían generar la vivencia de la unidad a través de una estética patriótica que se relacionaba con el neoclasicismo. Frente a la ausencia de una verdadera unidad nacional, la gestualidad dictatorial apeló

---

<sup>34</sup> Como ya hemos explicado la memoria es simbólica e intersubjetiva, se da en la relación dinámica entre el individuo y la colectividad (Del Campo, 2004, 83).

al modelo teofánico cargado de simbolismo que había sido desarrollado ya en las ceremoniales del período colonial<sup>35</sup>. Ante la amenaza de lo foráneo la reacción fue defender un ideal abstracto de la “orientalidad”<sup>36</sup>, en el discurso dictatorial no había lugar para el disidente, el otro, el subversivo<sup>37</sup>. Al igual que la teatralidad fundacional americana la dictadura en sus escenificaciones evitó el desorden y la decadencia intentando construir un nuevo orden. Para crear la ilusión de una identidad colectiva utilizó el ceremonial oficial como práctica simbólica, lo espectacular, lo teatral, lo gestual, cobraron especial valor. (Irigoyen, 2000).

Aldo Marchesi en su libro *El Uruguay inventado* investiga cómo la dictadura utilizó la propaganda audiovisual para crear la ilusión del Uruguay como “una sola gran familia” (2001,11), una nación, un nosotros homogéneo desafiado únicamente por el progreso. Por un lado la dictadura apeló al pasado construyendo un discurso fundacional característico de los regímenes totalitarios, por eso exaltó una orientalidad basada en tradiciones gauchescas abstractas despojadas de todo contexto histórico, por otro lado anunció un futuro idealizado que llamó un “nuevo Uruguay”. La Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp) entre los años 1978 a 1984 produjo dos

---

<sup>35</sup> Así lo explica Balandier: “Tan pronto la dramaturgia política traduce la formulación religiosa, el escenario del poder queda convertido en réplica o manifestación del otro mundo. La jerarquía es sagrada- como su propia etimología lo indica- y el soberano expresa el orden divino, puesto que está bajo su mandato o lo obtiene. En otros casos, es el pasado colectivo, elaborado en el marco de una tradición o de una costumbre, el que se convierte en fuente de legitimidad [...] permite emplear una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio del poder actual. Un poder que administra y garantiza sus privilegios mediante la puesta en escena de una herencia.” (1994,19).

<sup>36</sup>En el sesquicentenario de la Declaratoria de la independencia se festejó durante los doce meses de 1975 “el año de la orientalidad” construyendo así un discurso funcional al poder dictatorial,este tema fue desarrollado ampliamente por Cosse y Markarián en el libro *1975: el año de la orientalidad* (1996).

<sup>37</sup> La construcción del subversivo como un enemigo peligroso a través de los medios pretenden justificar las violaciones a los derechos humanos. Del Campo afirma la tortura es una forma de marcar al cuerpo para excluirlo de la nación, borrando así de la memoria colectiva el proyecto político que él representaba, la memoria corporalizada se convierte en una categoría espectacular ( 2004, 82,83 )

series informativas <sup>38</sup>destinadas a ser proyectadas en los cines de Montevideo y del interior del país, una de ellas llamada *Panorama* tuvo solamente cuatro ediciones pero la otra denominada *Uruguay Hoy* superó los ochenta. Derrotado el enemigo interno la dictadura convirtió el espacio público en escenario, los desfiles cívico-militares que se repetían en los informativos de *Uruguay Hoy* mostraban “pueblo y gobierno” coexistiendo en armonía. Se pretendía resignificar el concepto de las manifestaciones populares callejeras identificadas con la izquierda en años anteriores al filmar a los gobernantes rodeados por el pueblo mientras recorrían el interior del país cumpliendo con demandas insatisfechas durante las décadas anteriores, la estética militar de la representación<sup>39</sup> impedía sin embargo la identificación del espectador con estas producciones audiovisuales que no lograban construir una narrativa convincente .

El discurso oficial de la dictadura uruguaya también se refería a quienes habían realizado protestas sociales como la “juventud perdida” e intentaba apostar a los jóvenes del nuevo Uruguay obligándolos a participar de las ceremonias oficiales y de las actividades de educación física<sup>40</sup> para forjar su carácter a partir del esfuerzo y la disciplina (Marchesi, 2001). En este tipo de escenificaciones pueden reconocerse dos públicos, el que participa directamente de los actos y el que lo ve como espectador en los cines , y a su vez dos “libretos teatrales” el creado para la puesta en escena del poder y el que se escribe para la realización audiovisual (Del Campo 2004, 29 , 30).

La identidad nacional, que siempre es dinámica y refleja las relaciones de poder que se dan en el seno de una sociedad, se muestra paradójicamente como intemporal y territorializada; las instituciones construyen ficcionalmente dicha identidad a través de

---

<sup>38</sup>“Los militares sentían que estaban transformando el país y lo querían registrar para la posteridad. A través de variados productos culturales, la dictadura intentó construir un nuevo inventario de imágenes en el que los uruguayos pudieran representarse” (Marchesi, 2001, 11).

<sup>39</sup> Escolares, liceales, militares, sociedades nativistas y las llamadas fuerzas vivas de las diferentes localidades desfilaban frente a un público numeroso y expectante según muestran las imágenes.

<sup>40</sup> Esta disciplina ha sido muy valorada en los regímenes autoritarios, en esa época en nuestro país se incorporó la asignatura a la educación formal.

ciertas prácticas espectaculares como las ceremonias y los rituales desarrollados en el espacio público con la finalidad de que el individuo se sienta parte de un todo. Se busca que los símbolos nacionales como la bandera, el himno, los monumentos, entre otros, sean apropiados por el pueblo, se escenifica la construcción de esa identidad nacional apelando a una narrativa del pasado funcional al poder frente al cual los grupos subalternos deben también posicionarse. (Del Campo, 2004).

### **El Penal de Punta de Rieles escenario de la arbitrariedad del poder dictatorial**

Muchos testimonios escritos por las ex presas políticas y los que recogimos en las numerosas entrevistas realizadas para esta investigación nos permiten afirmar que se desarrollaba en el Penal de Punta de Rieles durante la última dictadura militar, en el período comprendido entre 1973 y 1985<sup>41</sup> una teatralidad militar que resultaba extraña frente a la mirada de las reclusas las cuales advertían el intento de dominarlas, intimidarlas y humillarlas. Para analizar estas escenificaciones del poder compartimos las reflexiones de Geirola quien define la teatralidad como política de la mirada: “Hay teatralidad allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro* (o del Otro) [...] la teatralidad se instaura en un campo de lucha de miradas, guerra óptica [...] como una estrategia de dominación”<sup>42</sup> (2000, 44, 45).

Teniendo en cuenta esta definición y las consideraciones de Balandier sobre la necesidad que tiene el poder de manipular los símbolos y el ceremonial buscando la

---

<sup>41</sup> Ya lo hemos aclarado en la presentación del tema: desde que el establecimiento militar fue destinado exclusivamente a la reclusión de mujeres hasta que fueron liberadas las últimas presas políticas.

<sup>42</sup>La cursiva es del autor.

subordinación y estableciendo jerarquías, podemos afirmar que uno de los directores del Penal de Punta de Rieles, el Teniente Coronel Julio Barrabino, desarrolló diversas escenificaciones relacionadas con el poder verticalista.

La actitud de Barrabino -apodado por las reclusas “el rey sol” porque exigía que ellas y sus subalternos se quedaran inmobilizados y lo siguieran con la mirada cuando él aparecía- estaba cargada de teatralidad si tomamos la ya citada definición de Geirola y su distinción entre el poder popular como el poder de los otros (el representante gira buscando seducirlos) y el poder dictatorial como el que se ubica en el centro y es el que hace girar a la periferia (2000). El líder como el rey es mirado pero no es mirante.

Barrabino es uno de los militares que irrumpió en el Palacio Legislativo el 27 de junio de 1973, motivo por el cual quedó registrado en una histórica foto, se encuentra ubicado en primera fila, a la derecha del General Esteban Cristi. En el Penal los clarines anunciaban su presencia, montaba un caballo blanco, con un pelego rojo y un subalterno a pie corría siempre al costado llevándole el sable. Como todo dominador impone una visión de sí mismo pretendidamente objetiva, como lo han hecho los monarcas a través de las estatuas ecuestres o los retratos reales (Bourdieu,2000) .Para reafirmar su jerarquía, exigir obediencia y separarse claramente de sus subordinados y de las presas políticas, Barrabino creó variadas escenificaciones del poder que resultaron temibles e hilarantes al mismo tiempo. En lo que considera su territorio como todo “gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario. Puede, por otra parte, centrarse en una u otra de las escenas, separarlas, gobernar y hacerse él mismo espectáculo.” (Balandier, 1994, 17, 18).

Si la teatralidad surge cuando “alguien mira un cuerpo en movimiento” (Geirola, 2000, 44) la gestualidad de Barrabino recorriendo a caballo o en ambulancia el Penal está cargada de teatralidad pues sigue un modelo teofánico y su vigilante desplazamiento por el territorio pretende recordar la naturaleza verticalista de su poder,

“en la fiesta patriótica se asiste a un nacimiento del Astro rey como expresión del surgimiento de un orden nuevo” (Irigoyen, 65, 67,113)

Barrabino vivenciaba el territorio del Penal como su feudo allí tenía cancha de polo, frontón, una piscina (recuerdan que una vez llegó un ómnibus lleno de escolares para disfrutar de la misma), las presas eran parte de la atracción y tenían que formar filas para que los familiares y los amigos de los oficiales pudieran verlas, a veces las exhibía como trofeo de guerra inventándoles hazañas que hablaban de su peligrosidad o jactándose de que estaban bien alimentadas diciendo: “Están todas gordas como unas vacas”. (Entrevista N° 3)

Tal como un rey se sentía dueño y señor de la vida de sus súbditos, llegó a decirles a las madres de las reclusas que si fuera por él las mataba a todas<sup>43</sup>. Cuando una presa se suicidó ahorcándose luego de un prolongado hostigamiento de los militares las hizo formar para responsabilizarlas y decirles que eso debía servirles de ejemplo (Taller Testimonio y Memoria, 2006, 231). Sus escenificaciones incluyeron la creación de un pequeño zoológico y según un testimonio tiró culebras o víboras en la quinta donde trabajaban las presas y luego, para convencerlas de que no eran peligrosas colocó una al cuello del atónito subalterno.

Había culebras, había víboras en la quinta, entonces nosotras no queríamos ir, armábamos un escándalo, y vino Barrabino que era una especie de señor feudal, entre sádico y paternalista, lo mismo te mandaba al calabozo a pudrirte toda la vida como te salvaba y te daba una visita directa con tu familia, o sea era “Yo, el rey sol”, y bueno agarró él, cuando estábamos con eso de las víboras y él tenía- nosotros le llamábamos el eunuco de Barrabino- un edecán, petisito, gordito y chiquito que andaba siempre arrastrando la espada porque no podía y el tipo para demostrar que eran culebras y que no eran venenosas y que no nos iban a hacer nada, agarró una víbora con la mano y se la puso colgada como una bufanda al pobre enano que quedó duro. De esos

---

<sup>43</sup>Testimonio N° 148, Proyecto de investigación “Recuérdalo tú, recuérdalo a otros. Género, Memoria e historia”, dirigido por Graciela Sapriza, CSIC y UdelaR, 2002-2003.

cuentos hay miles, todos pasaban a integrar los sketches [...]”.  
(Entrevista N° 17)

Podemos relacionar la obsesión de Barrabino por andar siempre a caballo con la ubicación privilegiada del rey en la sala a la italiana el cual desde el palco dominaba el espacio con su mirada y reafirmaba así su poder (Geirola, 2000, 54, 55). A caballo como los colonizadores, como los héroes de la independencia nacional, a caballo como en la represión de las manifestaciones callejeras, a caballo dominando la escena mientras los de a pie lo observan, lo obedecen, le temen. Para completar la escena usaba Barrabino un látigo con punta de metal (quizás fue regalo del dueño de un circo) que hacía restallar al lado de las reclusas al tiempo que gritaba mientras ellas realizaban trabajos forzados en la quinta (Taller de Género y Memoria, 2003,130). Desarrollaba una escenografía represiva que pretendía dar cuenta de su poder, oponiendo el estereotipo de la fuerza viril masculina a la pasividad femenina. Cuentan que una vez en la quinta, mientras hacían trabajos forzados sonó la alarma, en ese caso tenían que tirarse al piso, era un simulacro al que llamaban zafarrancho, en ese momento él empezó a tirar tiros al aire y en el caos algunas presas se cambiaron de sector sin proponérselo “muchas veces descolocaba hasta la propia autoridad, que en esas circunstancias eran las milicas, que tampoco sabían qué hacer”. (Entrevista N° 15).

Otro ritual diario en el Penal era que el oficial a cargo probara la comida de las presas y los subalternos, Barrabino lo hacía en medio del camino sobre un improvisado caballete, “su figura, recortada contra el horizonte, tomando la cuchara” es evocada con ironía. También recuerdan las ex-presas al Director entrando a caballo a la cocina<sup>44</sup> para probar los alimentos preparados o haciendo desfilar un circo por el camino del Penal en una escena que describen como surrealista y cinematográfica “como en una película de Fellini”. (Taller Testimonio y Memoria, 2006, 209, 212). Su actitud puede comprenderse mejor con la siguiente reflexión de Irigoyen:

---

<sup>44</sup> Era muy amplia y estaba fuera del edificio central.

El totalitarismo hace del país un escenario. La identidad de los sujetos está dada por aquello que representan: las personas son “personajes”-protagónicos, secundarios, figurantes o meros extras, según el caso- de esa gran obra que es la “nación”; el espacio a su vez es entendido como ámbito escénico... [...] La escena tiene sus jerarquías. Protagonistas del espectáculo de lo nacional son aquellos que detentan – y lo hacen teatral, ostensiblemente – el poder [...] los extras en el otro extremo, componen la gran masa del pueblo. (Irigoyen 2000, 24, 36).

Cuando Barrabino se fue del Penal no desapareció la arbitrariedad ni el abuso de poder pero percibieron un cambio en las escenificaciones :“todo aquel universo de locura, de espectacularidad y de poder desbordado de esa figura entre [enfatisa] grotesca, siniestra, terrible que era Barrabino como que desapareció. [...] ya no era ‘el feudo de’, sino que era una política de Estado[...]”. (Entrevista N° 15).

### **El “adentro” y el “afuera” de la teatralidad: El saludo a la Bandera.**

En todos los testimonios se pone de manifiesto que las presas políticas reconocen la teatralidad militar y deciden permanecer al margen de ella, al margen de un proyecto de nación que las excluye como ciudadanas, como sujetos de derecho, y que las considera solamente como lo abyecto (Del Campo, 2004), son las “yeguas” o las “pichis” para los soldados ; para los oficiales las “reclusas” son meras espectadoras y territorios/cuerpos en disputa.

Esa teatralidad era creada en función del público que la observaba: mujeres en situación de subordinación sobre las cuales se ejerció una fuerte represión de género. Ellas la enfrentaban manteniendo una espectaduría consciente, este concepto desarrollado por Burns, y su idea de que la teatralidad puede ser entendida no como una conducta en particular sino como una particular manera de percibirla (Del Campo,



2004), explica que hayan decidido no formar parte del libreto al elegir quedar al margen de la ceremonia porque la narrativa del pasado escenificada estaba en las antípodas de sus posiciones ideológicas.

Esto explica por qué, según los relatos que recogimos en las entrevistas, tentarse de risa durante el saludo a la Bandera fue un hecho muy frecuente, frente a estrategias de poder intimidatorias las presas políticas respondieron con esta táctica de resistencia. Se trataba de una transgresión que podía ser severamente sancionada porque implicaba un intento de subversión del orden impuesto.

Se tentaban de risa cuando el burro, que era parte de la fauna del Penal y al que las reclusas llamaban Joaquín, resultaba sancionado por su rebuzno fuera de libreto ya que nada debía interrumpir el solemne saludo a la Bandera, él sin sospecharlo respondía a la corneta mal tocada. En otras ocasiones ríen de hechos inesperados y escatológicos, por ejemplo que una compañera se tire “un pedo” provocando gran hilaridad y otra para calmarla recurra a una idea casi absurda aconsejando :“¡Pensá en Gardel, pensá en Gardel!”. (Entrevista N° 12).

Para entender la importancia que tuvo el saludo a la Bandera en el Penal de Punta de Rieles es necesario tener en cuenta que la dictadura uruguaya instauró un verdadero culto a este símbolo nacional. El 15 de diciembre de 1978 se inauguró el monumento<sup>45</sup> a la Bandera en la llamada Plaza de la Nacionalidad Oriental, el acto capitalino fue multitudinario y estuvo dominado por una estética militar con escenas similares a las del nacionalsocialismo europeo, los reflectores antiaéreos sugerían según el relator de la ceremonia oficial “una etérea irrealidad”; la sobriedad del monumento, la ausencia de referencialidad histórica y su estética despojada pretendían simbolizar una concepción esencialista de la nación, una bandera que antes de ser

---

<sup>45</sup> A través de los monumentos se busca también construir la memoria.

creada fue presentada por los héroes y representa “el alma colectiva que brota animosa y a raudales” (Marchesi, 2001, 77, 79).

Irigoyen en su libro *La patria en escena* analiza este monumento: “El espacio ralo, coronado por un gran mástil, a modo de altar, fue concebido como sede del espectáculo de lo nacional” y considera que la forma y la ubicación tiene relación con las escenificaciones que desplegaron los estados totalitarios del siglo XX. (2000, 147)

En Punta de Rieles las reclusas debían formarse dos veces al día, al amanecer y al anochecer para el saludo a la Bandera en un rito oficial que formaba parte de una estrategia de dominación dentro de un proyecto de militarización de la vida cotidiana del Penal; el saludo a la Bandera pretendía quizás unir al líder con la masa en un acto litúrgico de tinte fascista.<sup>46</sup> En los testimonios que refieren a estos ritos aparece con frecuencia la vivencia de ser parte de una ficción, como si pudieran desdoblarse y verse a sí mismas dentro de una representación impuesta a la que califican de surrealista y cinematográfica y frente a la cual toman distancia reconociendo un “adentro” y un “afuera” de esa teatralidad<sup>47</sup>.

Si bien este distanciamiento puede tratarse de una táctica de supervivencia o de una resistencia de género<sup>48</sup> las precisiones de Josette Fèral con respecto a la

---

<sup>46</sup> Era una pequeña victoria por ejemplo tener la cabeza cubierta durante este rito ya que estaba prohibido, cuando hubo una epidemia de piojos las presas políticas disfrutaban de estropear la escena teniendo gorros o pañuelos con un producto puesto en la cabeza a raíz de una orden dada por los mismos militares.

<sup>47</sup> En una entrevista personal nos cuenta una ex presa que la llevaron a operar al Hospital Militar haciéndola suponer que tenía cáncer “miraba el Penal y sabés que la perspectiva que tenía era de una película, como si yo estuviera en una película [...] vos en el medio de un celuloide con cuadraditos, con cositas chiquititas y a su vez de lejanía ¿no?, es un film no sos vos”. Otra entrevistada dice: “las situaciones raras que se planteaban, siempre las calificaba de surrealistas, a veces pensaba: Esto es un sueño, no puedo creer lo que estoy viendo”. Otra ex -presa nos dijo “yo tengo la película en mi cabeza [...] las luces blancas atravesando la niebla, las formación nuestra, hilera tras hilera, el clarín sonando, el ruido del pedregullo cuando caminábamos era toda una escena...” ( Entrevistas Nº 18, 14 y 11 respectivamente).

<sup>48</sup> Bourdieu plantea que las mujeres “Pueden adoptar sobre los juegos más serios el punto de vista distante del espectador que contempla la tormenta desde la orilla, lo que puede acarrearles que se las considere frívolas e incapaces de interesarse por cosas serias” (2000,97)

teatralidad que ya hemos citado permiten comprender por qué recepcionaban de este modo la teatralidad militar las reclusas, recordemos que el mencionado teórico considera que la mirada del espectador recorta un espacio “fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro” ( 2012, 91). Esta definición de la teatralidad está relacionada con la política de la mirada de la que habla Geirola y que ya hemos citado.

En los relatos, ocasionalmente, aparecen fisuras en esa teatralidad militar impuesta en forma casi omnipresente, dos situaciones podrían ilustrarlo, una tuvo lugar durante el solemne saludo a la Bandera y otra durante la visita de los niños; en ambos casos la realidad se impuso por encima de la puesta en escena. Durante la formación en el saludo a la Bandera una presa se cayó desmayada y otra la levantó sin pensarlo y la llevó a la enfermería sin pedir permiso y sin que nadie se lo impidiera: “...pasa a primar la lógica y nadie...nadie actuó como debía actuar. [...] ni yo, ni la soldado, ni el oficial, es como que en algún momento, igual algo quiebra... es raro.[...] ¿Cómo, cómo la realidad se metió? ¿Por qué? [...] Me salí totalmente del libreto, y los demás también”. (Entrevista N° 11)

En otra ocasión un soldado no reacciona frente a la niña que en una visita le grita “¡Puto!”, no le cuenta lo ocurrido a sus superiores ni responsabiliza a la madre, logra salir del rol asignado: el papel del soldado que defiende el honor de la patria, la entrevistada trata de entender qué pasó : “Quizás eso sea en un momento de reflexión, [...] por algún poro se le filtra la humanidad, o él volvió a ser niño, o él estaba siendo niño, jugando, o no sé, no sé, en algún momento, hay como esos quiebres.”<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> La anécdota referida fue narrada así: “Una vez nos tocó una visita bajo techo en el Casino de la tropa, o sea en el comedor, entonces había muchas sillas y muchas mesas y el único juego posible con los gurises era jugar debajo de las sillas y debajo de las mesas, que era un puente ... y en una de esas mi hija sale de una fila de sillas y ve enfrente a esa fila de sillas al milico con su arma atravesada, levanta la vista, tres fue el máximo que tuvo estando yo en cana [ se refiere a la edad de su hija ], y le grita al milico “Puto”[silencio], pobre milico, él ya sabía [ríe contenidamente] porque es lo que aprendió [...] no pasó absolutamente nada, se lo bancó bien[...]" ( Entrevista N° 11 )

Estos ejemplos son como dijimos excepcionales porque salirse del libreto no estaba permitido y era severamente sancionado.

### **La tortura como escenificación.**

En los testimonios que hemos recogido se hace referencia a la teatralización que llevaron a cabo los oficiales en las sesiones de tortura jugando los roles del bueno y el malo como forma de “quebrar” a la prisionera, constituyó una técnica de represión para la cual los militares fueron entrenados. Esa forma de tortura se utilizó también con los presos políticos pero en la cárcel de mujeres implicaba además una estrategia de dominación masculina que ha sido señalada por Bourdieu ( 2000) : la seducción , los militares buscaban mostrarse más humanos y sensibles. Esa escenificación en las torturas y los interrogatorios era percibida como muy peligrosa por las presas ya que creerles implicaba perder las referencias, exponerse y volverse completamente vulnerables por lo tanto insisten en que era necesario resistir reconociendo esa teatralidad que pretende confundir, aislar, quebrar emocionalmente; elegimos cuatro relatos para ejemplificarlo:

Y vos sabés que no les creo nada, me cuesta mucho, casi siempre que los veo actuando [...] lo están haciendo para lastimarme a mí, lo están haciendo para que yo me quiebre [...] Creo que esa distancia de no creerte la actuación te ayuda. (Entrevista N° 11)

Los militares jugaban con distintos personajes [...] el que te sometía autoritariamente no era el mismo que el que venía y te trataba bien [...] el hecho de ese doble juego, lo viví, lo tenía clarísimo y lo veía todos los días, de la seducción y del sometimiento. (Entrevista N° 8)

Esta estrategia específica de dominación que formó parte de la severa represión de género durante la última dictadura uruguaya ha sido estudiada por Graciela Sapriza ( 2008) y la desarrollaremos más adelante.

Porque en el momento en que parecía que todo estaba destruido, que habían caído todas las organizaciones, que habían destruido los sindicatos, que no había más cooperativas [...] había mucha gente que habrá pensado “pa ¿en qué nos metimos? tratar de pasar lo mejor posible para salir de acá” ¿no?, esa fue una posición que produjo desastres, [...] en ese momentos ellos podían aparecer como, bueno “nosotros no somos los salvajes, asesinos que nos pintan”, [...] ese intento de dividir perpetuo. (Entrevista N° 17)

[...] Barrabino que era un hombre con sus características muy particulares, tirando a burro, fascista ta, ta, ta y el otro -que para mí eran papeles representados -y el otro que era culto, que oía música clásica, que nunca te iba a gritar, si te llamaba a hablar él siempre estaba sentado en un ambiente calmo, no era agresivo pero por supuesto que era infinitamente más peligroso [...] porque en ese ambiente calmo te hablaba, te preguntaba... (Entrevista N° 14)

Quizás el ejemplo más elocuente de esa teatralidad es que el propio torturador se identifica con un actor emblemático del cine de Hollywood que alcanzó gran éxito en la década del 60, un galán que despertaba la admiración femenina según las revistas de la época. El militar nombrado en el testimonio que citamos a continuación fue condenado por muchos crímenes cometidos durante la dictadura y ha sido acusado además de violencia sexual. Es significativo que necesite ser reconocido como un actor protagónico si tenemos en cuenta que el cuerpo de la mujer en esos casos es un espacio de poder en disputa y que la agresión sexual es siempre política y forma parte de un ritual de dominación.

[...] el Pajarito Silveira [...] había torturado a la mitad de la gente que estaba en ese lugar y él aparecía entonces, quería que lo reconocieran y te decía “¿No te acordás? yo te torturé” y algunas para martirizarlo le decían “No, no me acuerdo, nunca te vi, no sé, estaba con la venda”, entonces eso lo enfurecía, decía “Si yo soy más conocido que Rock Hudson”. (Entrevista N° 14)

Teniendo presente este y otros testimonios podemos decir que en la cárcel de Punta de Rieles, un lugar donde se buscó como en el panóptico de Foucault controlar, homogeneizar, normalizar y reprimir; la teatralidad de la dictadura puede ser relacionada con las definiciones de actuación y fachada de Goffman<sup>50</sup> (1971, 62, 63) es decir una teatralidad social que se realiza de modo consciente o inconsciente pero que es más efectiva cuando pasa inadvertida.

También es posible relacionar este último testimonio con la reflexión que hace Cornago sobre la necesidad de disfrazarse para exhibirse luego en un espacio público sin que medie una función práctica, coincide con Fèral en el carácter procesual de la teatralidad pero señala que descubrir el engaño o fingimiento es fundamental. Nos detenemos en sus conceptos para decodificar nuevamente los elementos centrales de la teatralidad.

El elemento inicial para entender la teatralidad *es la mirada del otro*, lo que hace de desencadenante. [...] la segunda clave del hecho teatral: se trata de algo *procesual*, que solo tiene realidad mientras está funcionando.[...] El tercer elemento constituyente de la teatralidad es *el fenómeno de la representación, es decir la dinámica de engaño o fingimiento* que se va a desarrollar: el actor representando el personaje.[...] *Lo fundamental en el efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engaño o fingimiento se haga visible* [...] Lo fundamental en la dinámica de la teatralidad es el sistema de tensiones generado por esta *distancia de teatralidad* que se abre entre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que está viendo, por otro.[...] La representación enfatiza su envoltorio exterior para seducir al otro con sus formas ; pero detrás de su exceso se descubre el vacío[...] en la escena todo debe seducir [...] nos intriga acerca del secreto que guardan las caretas[...] Esta mirada teatralizante delimita

---

<sup>50</sup> "He usado el término 'actuación' para referirme a toda actividad de un individuo que tiene lugar durante un período señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos. Será conveniente dar el nombre de 'fachada' (front) a la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación. La fachada, entonces, es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación.[...] La fachada se convierte en una representación colectiva" ( Goffman ,1971 ,33 , 34 ,39).

un espacio y un tiempo precisos, en los que tiene lugar esa acción, descubierta en su proceso de puesta en escena.<sup>51</sup> (Cornago, 2005, 4-9)

Las presas políticas según los testimonios recogidos descubrieron detrás del disfraz ese vacío porque ideológicamente estaban preparadas para la lucha y para reconocer el horror detrás del supuesto rol profesional<sup>52</sup>:

“...ellos se disfrazan, entonces capaz que ellos necesitan toda esa representación del gesto, del sombrero, el sable, la rutina, el saludo, ellos, porque si vos lo despojás de toda esa otra cosa, lo que queda es un bicho...” (Entrevista N° 11).

### **Escenificaciones del poder fuera del Penal**

La teatralidad excedía el espacio del Penal, se desplegaba también frente al resto de los ciudadanos y a los organismos internacionales. Cada vez que llegaban al Penal observadores extranjeros, por ejemplo integrantes de la Cruz Roja<sup>53</sup> o el Embajador de Estados Unidos, se montaba una escenografía destinada a resaltar las bondades del sistema, eso incluía desde colocar flores en los senderos con el trabajo forzado de las reclusas, hasta dar indicaciones para hacer desaparecer elementos de la vida cotidiana, situación que a veces llevaban hasta lo hiperbólico: “querían mostrar como que aquello era una maravilla, hacíamos jardines, y que lo teníamos al Penal todo lindo porque era nuestro, ¡nosotras! [...]” (Entrevista N° 17).

---

<sup>51</sup>La cursiva es nuestra, salvo la expresión *distancia de teatralidad* que es del autor.

<sup>52</sup>Pero hubo excepciones donde la seducción fue más fuerte y eso generó el rechazo de las compañeras.

<sup>53</sup> Una visita de la Cruz Roja fue comunicada en el informativo de *Uruguay Hoy N° 15* y presentada por el gobierno como una oportunidad de cooperación para defender la integridad de la persona y los derechos humanitarios. (Marchesi, 2001, 102).

Una escenografía similar crearon los nazis, ellos llegaron a establecer campos modelos para mejorar la imagen internacional<sup>54</sup>, uno fue inspeccionado por la Cruz Roja (Goldfarb, 1976). En 1938 un comandante nazi ordenó realizar en el campo que dirigía una semana de representaciones teatrales para lo cual designó a un prisionero que había sido un famoso presentador de Berlín y le exigió que seleccionara a los quince presos más talentosos; en el año 1942 una casa fue elegida para realizar en ella representaciones de cabaret. La siguiente reflexión de Geirola ayuda a comprender estos hechos.

El poder fascista se propone a partir de una reserva del espacio social, como la instauración de un secreto que lo constituye como poder.[...] el fascismo, como estrategia de teatralidad, supone un poder representativo que a su vez aparece como emanado del secreto, de lo ocultado a la mirada de los otros; el fascismo es la emanación de sus signos, de sus máscaras. No hay fascismo sin escenografía, sin una maquinaria en la retroescena; no hay fascismo sin veladuras. En ese espacio reservado se ubicará la maquinaria teatral: la tecnología de la represión (Geirola, 2000, 51y 52).

---

<sup>54</sup> -La obra *Himmelweg* del dramaturgo español Juan Mayorga basándose en estos hechos históricos logra mostrar la crueldad que esa teatralidad impuesta provocaba en los prisioneros obligados a representar una calidad de vida inexistente.

-El dramaturgo judío -alemán radicado en Uruguay Luis Neulander (cuyo apellido se tradujo como Novas Terra) estrenó en mayo de 1973 en la sala Verdi, según figura en la página oficial de la Comedia Nacional, una obra llamada "El día del perdón" que se desarrollaba en un campo de concentración y donde los prisioneros eran obligados a representar una obra frente a los oficiales de la SS. Fue dirigida por Jaime Yavitz y generó gran polémica por su humor satírico, incluso un sobreviviente de un campo de concentración residente en Uruguay que estaba entre el público se lo recriminó, según relato del hijo político del autor. Dice Rodríguez Monegal que Novas Terra fue un prolífico autor teatral en cuyas obras se advierte el distanciamiento propuesto por Brecht por eso oscila entre la sátira y la comedia.([http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/esperando-a-florencio/html/866c0d77-3b7b-49e9-84fc-cfd1778f3412\\_2.html#PagFinconsultada](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/esperando-a-florencio/html/866c0d77-3b7b-49e9-84fc-cfd1778f3412_2.html#PagFinconsultada) 21/07/2014).

-También se vio obligada a interpretar para los nazis la protagonista del documental *The Lady in Number 6* ganador de los premios Óscar 2014, Alice Herz-Sommer, una anciana judía de 109 años nacida en Praga que estuvo en un campo de concentración y salvó su vida porque tocaba muy bien el piano, llegó a participar de más de cien conciertos para los alemanes estando en cautiverio.



La teatralidad se impone también en las conferencias de prensa , como sostiene Del Campo (2004) en ellas también se diseñan libretos para dominar el espacio público y generar opinión , por ejemplo para desmentir las torturas sufridas por la hija de un periodista brasileño que había sido detenida en nuestro país, a raíz de las presiones recibidas los militares idearon una “operación de desmentido que comprendió una puesta en escena en el Ministerio de Defensa, donde se realizó una conferencia de prensa con la detenida presente que respondió a preguntas durante unos veinte minutos”.<sup>55</sup> (Sapriza, 2008, 293).

Otra escenificación que excedió el espacio de la prisión fue la realizada por un teniente segundo que pertenecía a la Ocoa (Organismo de coordinación antiterrorista), Antranig Ohannanessian Ohanian, este militar fuera de la cárcel habla y le miente a la madre de Anahit Aharonián a quien ha torturado. A la joven reclusa la conocía desde la infancia, habían compartido canto, gimnasia, deportes y en la adolescencia protagonizaron obras de teatro en armenio de las cuales hay registros fotográficos ; sobre este tema Anahit reflexiona:

[...] era increíble ver cómo ese muchacho que había quedado huérfano y había recibido todo el cariño de la colectividad, era capaz de torturarnos, robarnos, mentirnos, mentir a mi madre - quien tanto se había ocupado de él - disfrazarse para salir a la calle a reprimir y traer más y más presos al cuartel donde primero fuimos torturados. (Taller vivencias, 2002,169).

En el marco de esa teatralidad militar impuesta surgieron las representaciones teatrales de las presas políticas asociadas a la militancia o al goce, a la reflexión o la evasión, pero siempre ligadas al deseo de enfrentar la represión y el miedo, a la recuperación de una identidad y dignidad que pretendía ser negada.

---

<sup>55</sup> La noticia apareció, según consigna la historiadora, en EL País de Montevideo el 23/12/ 78.

## Capítulo 2-Terrorismo de Estado y represión de género

El terrorismo de Estado en la última dictadura uruguaya buscó someter a la sociedad a través de la tortura y el secuestro. El cuerpo de las rehenas<sup>56</sup> y los rehenes al igual que el cuerpo de las y los presos políticos se convirtió en un espacio donde los represores llevaron a cabo estrategias de poder que buscaban ser ejemplarizantes para disciplinar también al resto de los ciudadanos<sup>57</sup>. La tortura fue negada oficialmente pero a su vez exhibida ocasionalmente como espectáculo, “como un mensaje de violencia sin límites e impunidad absoluta” (Ruiz y Sanseviero, 2012,159).

El Estado controló los medios de comunicación, vigiló y encarceló a políticos, periodistas, intelectuales, artistas y a todos los ciudadanos que participaban del espacio público oponiéndose al régimen; intervino en las instituciones educativas, religiosas, sindicales, deportivas y en todas las organizaciones sociales. El control de los ciudadanos implicaba también lo que hacían dentro y fuera del país, en el exilio se desarrollaron actividades de inteligencia en tres continentes: América, África y Europa. (Rico,2008).

En el ámbito privado la cotidianidad fue alterada , se fomentó la ruptura del tejido social , la desinformación , el aislamiento, la desconfianza , se alentó la delación anónima. Quizás porque la cotidianidad es también una trinchera de lucha para la

---

<sup>56</sup> Entre junio de 1973 y setiembre de 1976 la dictadura mantuvo como rehenas a once mujeres (Ruiz y Sanseviero,2012) y a nueve hombres entre setiembre de 1973 y abril de 1984 (Rico, 2008). En todos los casos se trataba de militantes del MLN y recibieron un trato degradante e inhumano en condiciones de aislamiento absoluto, además se los trasladó durante ese tiempo en una ronda permanente por los cuarteles.

<sup>57</sup> “La institucionalización de la tortura fue una pieza clave del poder autoritario [...] incapaz de suscitar la participación y la adhesión, promovió la sumisión [...] cuando el Estado instituye la tortura como sistema, el universo afectado no es el núcleo restringido de las víctimas sino la sociedad en su conjunto.” (Viñar,1993, 112).

ideología fascista ( Vidal, 1985), se controló con una fuerte censura lo que se podía leer, la música que se podía escuchar, cuántas personas se podían reunir lográndose así el objetivo del panoptismo ( Foucault, 2006). Cualquier ciudadano podía ser encarcelado sin garantías o perder su trabajo, el testimonio de una profesora de Literatura que fue edil del Partido Colorado en democracia y que está publicado en *Memoria para armar I* (2002) puede ilustrarlo : ella cuenta que fue destituida porque le protestó a la jueza que la policía bajo su orden sacara del cine a su hijo adolescente de 17 años y a otros menores que estaban viendo la película *Fiebre de sábado a la noche*. El film protagonizado por John Travolta era una comedia musical que la magistrada consideraba demasiado sensual, la docente estuvo siete años sin ejercer su profesión y fue vigilada incluso con custodia policial frente a su casa. La desproporción entre la supuesta falta y el castigo refleja la arbitrariedad y el abuso de poder en el país durante la dictadura y el alcance que tuvo la represión en la vida cotidiana.

### **La represión de género en la última dictadura uruguaya**

Según Bourdieu a través de la violencia física y la violencia simbólica diversas instituciones como la Familia, la Iglesia, la Escuela y el Estado reproducen y mantienen estructuras de dominación que naturalizan los roles de género (2000). La investigación sobre la represión en las dictaduras del Cono Sur debe abordarse desde una perspectiva de género (Jelin, 2011); en la última dictadura de Uruguay hubo una violencia de género que se pretendió invisibilizar según las reflexiones de la historiadora Graciela Sapriza quien ha estudiado ampliamente el tema.

El terrorismo de Estado se ejerció en el marco de relaciones de género. Los estereotipos que identificaban “lo masculino” como agresivo y dominante , y “lo femenino” como pasivo, fueron también sustentos de la “doctrina” de los represores, reforzados por los discursos de la dictadura.[...] Se destaca la existencia de dobles códigos de género, en la tortura y establecimientos

militares de reclusión<sup>58</sup> [...] los cuerpos de las mujeres fueron considerados como “peligrosos”, como amenazantes a la normalidad, transgresores, con capacidad, incluso, de trazar un tipo de resistencia (política) insospechada: su capacidad de reproducirse hasta en las duras condiciones de la reclusión prolongada. [...] fueron consideradas por el régimen dictatorial como “madres desnaturalizadas”<sup>59</sup> y, por lo tanto, blanco de la sustracción de sus bebés recién paridos, asesinadas y desaparecidas al momento de engendrar vida (2008, 263 y 295).

Mientras a los hombres en algunas prisiones se les quitaron los privilegios asignados a su rol de género, por eso fueron “secuestrarlos simbólicamente de los lugares sociales donde aprendieron a reconocerse y apreciarse como seres individuales masculinos”, a las mujeres por el contrario se les recordó su lugar al “reintegrarlas por la violencia al orden que negaron en el curso de su lucha política” (Sanseviero, 2012,58). Así desde la óptica de los represores se justifican las violaciones, los robos de bebés y las torturas. Una de las mujeres que entrevistamos nos contó que a Jorge (Pajarito) Silveira le enfurecía especialmente que ella hubiera desdeñado las comodidades que el rol de género de su clase social podía depararle para meterse en la lucha política.

La violencia sexual fue sistemática y constituyó una estrategia de dominación desplegada en un espacio concreto : “El cuerpo femenino se transformó en territorio de dominación [...] se las calificó de mugrientas, pichis, putas” explican las sicoterapeutas que trabajan en derechos humanos y han escuchado los relatos de las mujeres violadas (Mangado, Lala y Robaina, María Celia, 2012, 29). También son llamadas putas las “traidoras” en la izquierda de los años setenta según el estudio de

---

<sup>58</sup> Según el Informe de SERPAJ “los entrevistados revelaron que había dos tipos de detenidos sobre los que se avivaba la ferocidad de los torturadores. Uno lo constituían globalmente las mujeres el otro grupo era el de aquellos/as con apellidos judíos” (Sapriza ,2008, 266 ,267).

<sup>59</sup> El libro *Maternidad en prisión política. Uruguay 1970-1980* (2010) coordinado por Graciela Jorge desarrolla el tema.

Ana Longoni aunque lo que dijeran en la tortura no tuviera como consecuencia el encarcelamiento de otros compañeros ( Longoni en Celiberti,2012).

Es necesario señalar que el cuerpo de la mujer es un espacio de poder en disputa<sup>60</sup> y la agresión sexual es siempre política y un ritual de poder que pretende convertir al sujeto en objeto y “marcar a la víctima, sellarla en un pacto de humillación, desconfianza y silencio”, el abuso sexual es a veces tolerado o justificado por la sociedad cuando lo padece alguien que ya ha sido previamente culpabilizado o estigmatizado (Risso, Mariana ,2012, 41 ,48 ), las presas políticas desde la óptica patriarcal se expusieron al castigo porque salieron de un rol de género naturalizado e impuesto. No es casual que la denuncia penal sobre la violencia sexual haya sido presentada por veintiocho mujeres recién en el año 2012, resultó difícil visibilizar la represión en ellas y encontrar un espacio de escucha en la sociedad con respecto al tema.

Fue muy elocuente el silencio oficial como respuesta frente a las denuncias explícitas de la obra realizadas en la obra teatral *Antígona oriental*. Estrenada el 28 de enero de 2012 en el Teatro Solís, la tragedia de Sófocles dialogó con los testimonios de ex presas políticas, hijas y exiliadas de la última dictadura uruguaya. Con dramaturgia de Marianella Morena y dirección del dramaturgo alemán Volker Lösch, las mujeres silenciadas durante el terrorismo de Estado e invisibilizadas en la democracia recuperaron la voz , una voz coral y disidente que cuestionó al poder político , a las instituciones y a sus propios compañeros de lucha en un “edificio patrimonial de más de un siglo y medio de historia” como dice una voz en off antes de cada función. La ausencia de debate sobre el tema planteado en la obra refleja la dificultad que existe todavía para visibilizar la represión que sufrieron las presas políticas.

---

<sup>60</sup> Segato lo estudia en relación a la tortura y violación de las mujeres en Ciudad Juárez (Sanseviero, 2012, 67).

Las mujeres militantes a veces se culpan por no haber podido defenderse (Mangado, Lala y Robaina, María Celia, 2012,32) o se refieren a las “más débiles” cuando aluden a quienes fueron seducidas, pero no debería hablarse en este caso de consentimiento porque esa “sumisión encantada” no exime de culpabilidad al opresor (Bourdieu, 2000,57), la seducción en esas circunstancias debe ser entendida como violación.

Mientras la experiencia de los hombres rehenes de la dictadura ha sido relatada y publicada numerosas veces la experiencia de las mujeres ha sido “sistemáticamente silenciada logrando el efecto de invisibilización, aun para ellas mismas” (Sapriza,2008, 292). A diferencia de los combatientes masculinos rehenes de la dictadura quienes rápidamente tuvieron una voz pública- apenas fueron liberados dieron una conferencia en Conventuales- las rehenas estuvieron invisibilizadas durante varias décadas , treinta años después se publica una investigación histórica que trata de explicar esa circunstancia . Las conclusiones de Ruiz y Sanseviero (2012) es que las rehenas no resultaron funcionales al discurso dominante de la teoría de los dos demonios. Según Carlos Demasi (2004) se obturó toda discusión mediante esta teoría, la misma fue sostenida primero por los militares, luego ampliamente desarrollada en el retorno a la democracia por el presidente Julio María Sanguinetti y los partidos conservadores , y resultó también funcional a la exaltación del heroísmo y el valor entre los combatientes de izquierda y los represores .

Por el contrario las memorias de las mujeres no relatan lo vivido en términos binarios y se inscriben en una narración que incluye el padecimiento del resto de la sociedad silenciada<sup>61</sup> , no hablan de una resistencia heroica sino de vulnerabilidad, de

---

<sup>61</sup> Esa construcción de la memoria “...interpela la explicación dominante del pasado inmediato[...]Una construcción cultural que no soporta la voz de aquellas antiguas guerrilleras que salen de la cárcel bajo la bandera de un Frente Amplio eminentemente identificado con la epopeya civil y ciudadana de las luchas desarmadas contra la violencia de Estado” (Ruiz y Sanseviero,2012, 274) . En su libro *Oblivión* Edda Fabbri cuestiona la construcción de una épica diciendo “No fue una vida heroica” ((2007,25) e

incertidumbre, de miedo, de dolor, y de alegrías, dan detalles de la vida diaria, ejercen las virtudes cotidianas- y no las heroicas- en condiciones de subalternidad tal como lo explicaremos en este capítulo, utilizan las tretas del débil.

Cuando están por recuperar la libertad no esperan realizar acciones trascendentes sino rearmar sus vidas, para ellas la militancia no excluye el mundo de los afectos, pueden amalgamar lo público y lo privado. Los hombres rehenes en ese momento se reconocen y se presentan como integrantes del MLN mientras que las mujeres rehenas no tienen voz pública todavía. La construcción de la memoria de las mujeres presas políticas fue realizándose lentamente, pero a partir de una experiencia carcelaria que permitió reconocerse en un colectivo, “las compañeras”, “nosotras”, más allá de las diferencias partidarias hubo tácticas de resistencia compartidas frente a la opresión. El hecho de sacar a las ventanas banderas del Frente Amplio y de sus diferentes agrupaciones, al final de la dictadura en 1985, tal como hemos explicado en el capítulo 1<sup>62</sup>, ilustra esta idea.

### **La represión de género en el Penal de Punta de Rieles**

Un grupo importante de entrevistadas compara el Penal de Punta de Rieles con un campo de concentración pero basta cotejar sus relatos con los testimonios de los sobrevivientes de los campos nazis y soviéticos que estudia Todorov en su libro *Frente al límite* (1993), o leer el texto de Pilar Calveiro sobre varios centros clandestinos de prisioneros en la Argentina durante la dictadura (2004), para comprender que la experiencia carcelaria en el Penal de mujeres no llegó a esos extremos.

---

incluso rechaza la sacralización de la memoria; es un texto que merece un análisis más detallado en una futura investigación.

<sup>62</sup> Estos datos surgen de las entrevistas que realizamos y aparecen también en la Bitácora de Punta de Rieles que abarca desde noviembre de 1984 a marzo de 1985 a la cual refieren Ruiz y Sanseviero (2012,261,273).

De todos modos en el Penal de Punta de Rieles el terrorismo de Estado desarrolló una fuerte represión de género, se buscó controlar, homogeneizar y normalizar. Las reclusas constituyeron desde la mirada del poder dictatorial el cuerpo enfermo<sup>63</sup> que había que curar; con una aparente intención mesiánica el Reglamento interno del EMR 2 Punta de Rieles en Art 6 del capítulo II decía: “Se dará prioridad a todas las medidas conducentes a brindar el máximo de seguridad y se seguirán las normas de la ciencia más modernas, tratando de convertir y mantener el mencionado Establecimiento en un verdadero claustro de transformación moral y readaptación social del delincuente.” (Sapriza, 2008,346).

El reglamento era desconocido por las reclusas ya que no se lo aplicaba según sus testimonios porque la arbitrariedad<sup>64</sup> era la norma. Los cambios permanentes generaban mayor inestabilidad y vulnerabilidad porque nunca había una lógica<sup>65</sup> en ellos, por ejemplo a veces se podía tomar mate y en otros momentos no, Barrabino llegó a realizar una emblemática quema de libros y en otras ocasiones se permitió leer autores rusos, textos de historia marxista, o escritores norteamericanos de izquierda que eran críticos con el sistema capitalista. Un testimonio relata jocosamente en abuso de poder y el límite con el absurdo :

un día nos dieron la orden de que había que lavar los miércoles y colgar el martes [...] pero mirá quién era, era Giannone [Glauco Giannone]<sup>66</sup>, uno de los que está muy involucrado en

---

<sup>63</sup> El canciller Jun Carlos Blanco frente a una polémica con Estados Unidos se justificaba diciendo “hemos tenido una enfermedad” refiriéndose a la subversión (Marchesi,2001,106). Pero no solamente se hablaba en un sentido metafórico, es recurrente la obsesión de las autoridades del Penal por evitar el contagio de las enfermedades, por ejemplo en el informativo *Uruguay Hoy Nº 15* se anuncia como un titular “Uruguay es el país más avanzado contra la lucha de la tuberculosis” (Marchesi,2001) y en las entrevistas nos contaron que Barrabino repetía una frase “Acá está prohibido el incubaje” (Entrevista Nº11) es decir que no se podía incubar ninguna enfermedad, como si pudiera evitarla con una orden militar.

<sup>64</sup> Lo mismo ocurría en los campos nazis, un SS le enseña a primo Levi en Auschwitz que lo arbitrario es la única regla: “Aquí no hay por qué” (Todorov,1993,283).

<sup>65</sup> Por ejemplo sancionan a una presa porque deja orinar a su pequeño hijo en el patio como si fuera un atentado violento al pudor (Entrevista Nº 12).

<sup>66</sup> Acusado de graves delitos entre ellos secuestrar y torturar a Lilián Celiberti y Universindo Rodríguez.



desapariciones y cosas, alguien iba y le decía “Capitán, usted perdone pero es un poco difícil que lavemos el miércoles y colguemos el martes”. (Entrevista N°3)

Es ilustrativo como estrategia de dominación el “Estudio psicológico de las reclusas según las experiencias vividas” realizado por los militares donde se puede ver el intento de reprimir y normalizar<sup>67</sup> al “otro” que es considerado el enemigo y que por ser mujer creen que resulta más fácil de dominar, en cursiva señalamos la idea<sup>68</sup>

el Ejército se vio enfrentado a una guerra que le resultó desconocida [...] no estando preparado para contrarrestarla [...] No habiéndose logrado en nuestro caso, la destrucción total del enemigo, cobra fundamental importancia, *quitarle la voluntad de combatir*. [...] penetrar en la vida de nuestro *enemigo* recluso [...] logrando de esa manera predecir su conducta y la forma de modificar la misma [...] *el material recluso está formado por mujeres, tenemos ventajas que debemos aprovechar* [...] si encontramos los estímulos que obran sobre sus afectos, tendremos éxito en la modificación de su conducta (Sapriza, 2008, 311).

La forma de caminar y mirar que han sido fuertemente pautadas para ambos géneros: erguirse y sostener la mirada el hombre, inclinarse<sup>69</sup> y bajar la vista la mujer, aparecen claramente reforzadas en el Penal. Al mismo tiempo que se reserva para el hombre el espacio exterior y público identificado con lo alto, digno, espectacular y peligroso se le asigna al mujer el espacio de lo privado, lo doméstico, lo bajo, lo

---

<sup>67</sup> “La penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeneiza, excluye, en una palabra, normaliza” ( Foucault, 2006, 188).

<sup>68</sup> “El torturador es un hombre, y en tanto tal, posee el conocimiento y la internalización del poder que socialmente mantiene sobre la mujer.” (Celiberti, 2012, 170).

<sup>69</sup> Basta pensar en la repercusión que tuvo el festejo de los jugadores alemanes en el último mundial de fútbol de 2014, se identificaban como ganadores de la copa del mundo con una actitud erguida y al equipo argentino vencido lo asociaban con el gaucho caminando inclinado. Si bien se aclaró que siempre se festejaba así el triunfo frente a un adversario y no era especialmente discriminatorio en este caso, la distinción entre erguirse o inclinarse refleja claramente la idea de dominación.

insignificante e incluso lo degradante (Bourdieu,2000).Esto explica que se las haya obligado a recoger los puchos del campo de madrugada, custodiadas por la guardia o que se les haya ordenado coser el uniforme de los militares (lo que fue muy resistido) o hacer patines como si se tratara de un espacio doméstico

Un día [...] mandó a encerar los pisos que eran de parqué [se refiere a Glauco Giannone ] y que cada una tenía que tener un par de patines para mantener el piso. Bueno hicimos los patines, imagínate todos los disparates que dijimos, hicimos los patines, entonces él venía de recorrida y el tipo... le poníamos todos los patines y llenábamos todo el espacio, los doce pares de patines y el tipo se ponía arriba de un par de patines y entraba. (Entrevista N°3)

Cuando no se trata de trabajos impuestos, dentro de la celda las presas realizan con placer muchas tareas asignadas tradicionalmente en la vida familiar a su rol de género (Bourdieu,2000) como por ejemplo la organización de las comidas y fiestas, los regalos y la correspondencia; quizás por estar excluidas violentamente de la vida política y porque de algún modo tratan de recrear la vida cotidiana que han perdido. También asumieron con gusto- pero transformándola en un modo de resistencia- una función que la sociedad generalmente confía a las mujeres, la producción y el consumo de bienes simbólicos por ejemplo los culturales: escriben , leen, pintan, cantan, representan obras teatrales.

La dominación masculina no solamente se vio reflejada en la represión de género ejercida por los militares, sino que estuvo presente también en las organizaciones políticas de izquierda, esto surge en los testimonios escritos y orales de las mujeres militantes. Citamos como ejemplo una carta que los compañeros del MLN dejaron a las autoridades del Penal de Punta de Rieles para que les fuera entregada a las presas políticas que iban a ingresar luego de que a ellos se los trasladara al Penal de Libertad, en la carta les aconsejaban cómo manejarse en la prisión y cómo relacionarse con los militares.

Cuando visitamos el Penal acompañadas con algunas ex presas políticas surgió espontáneamente el tema de la carta, lo mismo pasó en las entrevistas que realizamos, según los testimonios les aconsejaban hacer ejercicios físicos y les daban otras indicaciones que discutieron pero no acataron. Una de las rehenas recuerda esa carta diciendo “tiene un sobreentendido: no nos podemos conducir por nosotras mismas. Nos tienen que dar orientaciones” (Ruiz y Sanseviero,2012,61). A las mujeres que militaron y arriesgaron la vida al igual que los hombres, ahora “ellos”, los compañeros, al igual que los militares, les decían qué hacer, son hombres reasignando a la mujer a un lugar subalterno.

### Capítulo 3-Tácticas de resistencia, las tretas del débil

Frente a la estrategia de dominación desarrollada por el poder dictatorial en Punta de Rieles las presas políticas utilizaron tácticas de resistencia, el término resistencia ha sido definido por el Diccionario de la Real Academia Española como la oposición clandestina frente a una dictadura, ampliamos el concepto con las reflexiones que realiza De Certau (2000). Mientras la estrategia cuenta con un lugar del que se apropia para desarrollar su poder la táctica surge para compensar la ausencia de ambos. La **estrategia** es “también un dominio de los lugares mediante la vista. La partición del espacio permite una práctica panóptica a partir de un lugar desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir, controlar”. (De Certau, 2000, 41,42). Esta definición permite confirmar que las escenificaciones del poder dictatorial que desarrollaron los militares en el Penal de Punta de Rieles operaron como un dispositivo de control y de represión<sup>70</sup> .

Para crear un espacio de resistencia buscando sobrevivir y afirmar una identidad que les era negada las mujeres en Punta de Rieles<sup>71</sup> desarrollaron las artes del débil estudiadas por Michel De Certau

llamo **táctica** a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio [...] Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad [...] Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las

---

<sup>70</sup> Amnistía Internacional reclamó a partir de 1973 sobre las condiciones de reclusión en el Penal, haciendo referencia a varios aspectos: un trato degradante y sanciones que significaban formas de tortura , la permanencia allí - a cargo de las reclusas -de varios oficiales que habían torturado a las presas en otros centros , la existencia de trabajos forzados, la incertidumbre, la arbitrariedad, la salida de algunas presas para ser torturadas y la ausencia de atención médica adecuada.(Ruiz y Sanseviero, 2012,208,209).

<sup>71</sup> Algo muy similar realizaron las presas política en las cárceles de Franco, Ofelia Ferrán analiza y cita lo investigado por el historiador Ricard Vinyes en el libro *Irredentas : las presas política y sus hijos en las cárceles de Franco*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy ,2002.

coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta. En suma, la táctica es un arte del débil. ( De Certau,2000,43).

Otro conocido estudio de Josefina Ludmer, *Tretas del débil* (1984), analiza cómo Sor Juana Inés de la Cruz enfrenta al poder tratando de evitar el castigo, lo hace renunciando a la palabra pública, fingiendo no saber y expresándose en un género asociado al espacio privado y marginal como la carta. De un modo similar las mujeres en Punta de Rieles crean tácticas de resistencia desde un lugar vulnerable, fingen muchas veces no entender<sup>72</sup>, no saber, y reconocen que en el recreo representan un papel porque se saben vigiladas por la guardia y los oficiales y estudiadas por el servicio de inteligencia, el S 2<sup>73</sup> que tenía una oficina en el Penal con una ventana que daba al patio de recreo. A veces era tan creíble la representación en el recreo que “las milicas”, como ellas las llaman, se desesperaban<sup>74</sup>. Convertir la debilidad en fortaleza fue una táctica, aprovechar la subalternidad naturalizada para resistir generó la sensación de que era posible enfrentarse a un enemigo poderoso lo que permitía festejar, a veces en silencio, pequeñas victorias cotidianas.

---

<sup>72</sup> “ [...] yo jugué a tarada desde que caí, tarada, tarada, tarada, nada todas las cuestiones lógicas que ellos me planteaban, nada yo tarada, tarada, tarada, y son como roles en los que te vinculás , también es una actuación permanente[reproduce el diálogo con estas palabras ] Milico: ‘¿Y a Ud. Por qué no la reclutó su marido?’ Presa: [imitando la voz de tonta] ‘Porque todavía no nos habíamos casado.’¿Qué tiene que ver ? [...] es una actuación yo no voy a entrar en ningún diálogo con estos milicos [...] es una estrategia de supervivencia, vos interpretas un rol.”(Entrevista Nº 11)

<sup>73</sup> En las entrevistas surgió un tema recurrente : los micrófonos que descubrieron en las celdas, aunque no hay acuerdo sobre su supuesta funcionalidad dado el desarrollo tecnológico de la época, en cualquier caso reforzaban el panoptismo.

<sup>74</sup> “ [...] el asunto era que cuando ellos gritaban ‘¡Atención!’ , era porque venía un oficial y había que pararse firme, nosotras aprovechando que nosotros no teníamos ni idea, nos hacíamos más las tontas, [...] ‘Numérese’ ‘No entendemos’ ‘¿Qué?’ [...] era desesperante porque en la mentalidad militar la orden es la orden, cuando no queríamos hacer trabajo y nos daban una azada y nos obligaban, entonces decíamos ‘¿Eh? ¿qué?’ las milicas no entendían cómo si la orden era hacer rápido, no cumplíamos. Para ellos la orden es la orden, es como una cosa física, hay que cumplirla.” (Entrevista Nº 17).

La mujer está acostumbrada, porque toda la sociedad la subordina, a subordinarse con menos estrés, digamos, o a utilizar estrategias alternativas para hacer lo que quiere, [...] Acá está más que nada la mirada de los otros que dicen pero ustedes están mejor, no sé, si estamos mejor o no estamos mejor [...] tiene que ver con el género que nos permite ser más flexibles y que nos permite no responder el golpe directamente sino buscar otras alternativas y otra que también podemos llorar, podemos abrazar sin problema al otro... (Entrevista N° 11)

Ofelia Ferrán (2014) partiendo de los conceptos desarrollados por Michel De Certeau estudia las tácticas oposicionales que llevan a cabo los personajes femeninos contra la dictadura franquista en la novela de Dulce Chacón *La voz dormida*. A partir de diferentes testimonios y documentos la autora crea una ficción mediante la cual pretende hacer visible una historia silenciada largamente: la del papel que jugaron las mujeres españolas en la resistencia frente a la dictadura de Franco.

Ferrán identifica en la novela de Chacón dos tácticas oposicionales la de adoptar-en un doble sentido- y la de adaptarse. Los personajes femeninos adoptan familias alternativas y al mismo tiempo adoptan un comportamiento diferente al esperado por su rol de género. La segunda táctica tiene que ver con la adaptación de códigos sociales con el fin de hacerlos significar o comunicar otra cosa diferente y de este modo subvertir el orden establecido creando una forma alternativa de comunicación.

Apoyándonos en el estudio de Ferrán podemos sostener que en Punta de Rieles las presas políticas se valieron de estas dos tácticas oposicionales, la de adoptar y la de adaptarse. Adoptaron una familia alternativa al crear un espacio de convivencia con fuertes lazos afectivos. Las presas de mayor edad o las que llevaban muchos años en el Penal, suelen decir que tenían “una cana más larga”, generalmente adoptaban como hijas a las más jóvenes y estas solían sentirse protegidas por el grupo. Un concepto que se repitió en todas las entrevistas fue el que llamamos **el grupo sostiene**, y lo confirman además dos sicoterapeutas que han escuchado a estas mujeres, consideran

que el apoyo de las compañeras fue decisivo para resistir<sup>75</sup> (Mangado y Robaina , 2012).

Los testimonios de los sobrevivientes de los campos de concentración insisten en señalar la pérdida de identidad humana en situaciones extremas<sup>76</sup> y reconocen que sin la ayuda de los otros no hubieren sobrevivido; también las ex presas políticas en Uruguay lo hacen al valorar la importancia del grupo para lograr resistir y rescatan la excepcionalidad de la experiencia adjudicándola a un tema de género como ya lo explicamos. Muchas aseguran que la vida compartida en la cárcel creó lazos muy fuertes en ellas que reaparecen en cada encuentro aunque sea esporádico, afirman que ningún grupo puede reemplazar a aquel al cual se perteneció dentro del Penal y que implicó una convivencia de 24 horas los 365 días del año que las marcó para toda la vida dejando el recuerdo de vivencias muy intensas que no son comparables a las tenidas cuando fueron liberadas<sup>77</sup>. Lo mismo le ocurrió algunos de los sobrevivientes de los campos al recuperar la libertad.

Una mujer entrevistada me dice que le debe lo que es hoy a esa experiencia y que cuando la escuchan quienes no conocen la historia relatada le preguntan incrédulos si fue feliz en la cárcel, en otra entrevista se susurra con pudor que la intensidad de lo vivido fue mayor que la experiencia del parto. Quizás esto tenga una explicación en los cuidados cotidianos recibidos. Una prisionera de los campos se pregunta: “¿Cómo es posible que este pequeño rincón de la tierra rodeado de alambrados [...] haya dejado en mi memoria una imagen casi dulce?” (Todorov,1993,235) . Tiene una opinión

---

<sup>75</sup> Según Hernán Vidal la creación de lazos afectivos dentro del grupo, la solidaridad y el trabajo colectivo constituyen una respuesta frente al fascismo con el fin de recuperar la dignidad (1985, 42).

<sup>76</sup> Explican en sus testimonios que para conservar la vida fue necesario volverse indiferentes al dolor ajeno, Todorov supone basándose en estudios sobre ese tema que quizás necesitan expiar la culpa que los asalta como sobrevivientes y resaltar la excepcionalidad de la experiencia para explicar la enajenación vivida. Sin embargo esta autor insiste en que también abundaron ejemplos de solidaridad incluso en quienes se juzgan a sí mismos despiadadamente (1993, 40 – 43).

<sup>77</sup> Sarlo señala que la intensidad del testimonio es indecible (2005).

similar un ex preso político chileno :“En el Campo de concentración compartimos momentos inolvidables de una extraña felicidad [...]” (Montealegre,2013,208).

Sin embargo la visión sobre la etapa vivida en la cárcel de Punta de Rieles no es homogénea, algunas ex presas sienten que el grupo limitó indebidamente las libertades individuales y se repite la idea de que fueron muy duras con ellas mismas controlando los discursos, las lecturas, las conductas, juzgando despiadadamente a quienes se apartaban de las normas impuestas por el colectivo<sup>78</sup>. Hoy a la distancia pueden ver esa rigidez, se cuestionan y a veces lo explican para sí mismas diciendo que era la única forma de sobrevivir o resistir crear un “nosotras” homogéneo opuesto al enemigo en común: “ellos”, “los milicos” y “las milicas”, tema que abordaremos más adelante.

La otra táctica oposicional estudiada por Ferrán , la de adaptarse, se ve permanentemente reflejada en los diferentes intentos de romper el aislamiento que los represores tratan de imponerles en Punta de Rieles : dibujar letras por debajo de la puerta en el calabozo<sup>79</sup>; subirse a las rejas del baño del edificio central<sup>80</sup> para cantarles a las compañeras que están solas en el calabozo y desearles buenas noches; frente a la prohibición del saludo tradicional, tocarse el pelo al cruzarse con otra compañera; colocar los ponchos que les daban como frazadas del lado rojo para conmemorar el 1º de mayo o el 1º de enero u otra fecha significativa desde el punto de vista ideológico.

Montealegre en su libro *Memorias eclipsadas: duelo y resiliencia en la prisión política*, (2013) prefiere hablar de estrategias de resiliencia<sup>81</sup> en los grupos que estudia: el de las presas políticas uruguayas en Punta de Rieles y el de los presos políticos chilenos de Chacabuco (él fue uno de ellos). Retomando el concepto de Elbio Suárez,

---

<sup>78</sup> Es una forma de desconstruir una épica como ya lo hemos señalado en este capítulo y está relacionado con el problema del testimonio en la construcción de la memoria.

<sup>79</sup> Ver foto en el anexo.

<sup>80</sup> También lo recrean en las fotos y en el video que anexamos.

<sup>81</sup> Nosotros hemos optado por el término resistencia.



quien analiza la forma en que las comunidades que enfrentan desastres naturales logran sobreponerse a la situación de duelo mediante diferentes formas de resiliencia comunitaria, extiende ese concepto al contexto de la prisión política. Sostiene que a diferencia de los personas privadas de libertad que están expuestos a una influencia social negativa, en las prisiones políticas que él analiza la influencia social de grupo es positiva porque se genera una resiliencia comunitaria ya que la situación adversa a superar es compartida y no surge del entorno inmediato sino del Estado represivo que somete a los prisioneros a la tortura y a un trato degradante. En ese contexto de duelo y de extrema vulnerabilidad la práctica de las virtudes cotidianas (toma este concepto de Todorov, 1993) permite enfrentar la adversidad. Son virtudes cotidianas la dignidad, el cuidado hacia los demás y la realización de actividades del espíritu.

Tanto los campos de concentración como las prisiones políticas de las dictaduras latinoamericanas buscan anular la autonomía y la dignidad del preso por lo tanto decidir, tener la voluntad de realizar algo que implique una elección, un acto de libertad, aunque sea mínimo, permite “preservar la dignidad” (Todorov, 1993, 69). Por las mismas particularidades de estos encierros hubo actos de virtud cotidiana más que actos heroicos ya que las posibilidades de reacción eran ínfimas

[...] en Punta de Rieles y en Chacabuco, las personas privadas de libertad construyen intencionalmente una cotidianidad y un espacio de pertenencia desde donde protegerse, resistir y superar la adversidad comunitariamente, con la promoción de un comportamiento ético coherente y la optimización de los recursos propios.[...] los pilares de la resiliencia comunitaria son tres: El reconocimiento del acervo cultural compartido, el desarrollo de expresiones lúdicas y humorísticas en contexto de duelo y la valoración y manifestación de la creatividad. Tres condiciones que tienen en el centro a la persona vinculada con otras personas, que contribuyen a la resiliencia comunitaria con acciones muchas veces sencillas, de discreto altruismo, y sin connotación de heroísmo o martirologio [...] (Montealegre, 2013, 206, 212).

En la prisión de Punta de Rieles las presas políticas descubren competencias no desarrolladas antes, cuantos menos elementos tienen o más prohibiciones reciben mayor es la necesidad de crear y de hacer cosas gratificantes: cuando les sacan los libros se cuentan películas, organizan clases y grupos de estudio, escriben, dibujan, tallan, repujan cuero, tejen, silban, cantan, organizan coros, hacen programas de radio, murgas, sketches, títeres, y obras de teatro. El hecho de compartir una similar visión política del mundo y un nivel cultural superior a la media, tal como lo reconocen los militares en el Programa de Recuperación de reclusas, probablemente influyó en la elección de las tácticas de resistencia.

El **humor** estuvo siempre presente en Punta de Rieles, era una forma de enfrentar el miedo, de disipar tensiones luego de una jornada muy angustiante, superar la humillación, subvertir el orden impuesto, esa era la función por ejemplo de la radio nocturna ideada por dos presas políticas, las parodias, los sketches y las murgas.<sup>82</sup>

Pero la risa recordada desde el presente puede ser cuestionada por las mismas compañeras o el entorno ya que temen se interprete como una actitud frívola o banal que desdibuje el dolor y al mismo tiempo aliviane la responsabilidad de los represores y desvalore la resistencia<sup>83</sup>. Creemos que quizás por eso se ha dilatado la escritura de un libro con respecto a este tema pensado por dos ex presas políticas y para el cual ya tienen pensado el título<sup>84</sup>. El humor las saca del lugar de víctimas y les da una arma poderosa para la resistencia, según Montealegre los eufemismos irónicos (2013) tienen esa finalidad, por ejemplo nos contaron en las entrevistas que a las ollas enormes que tenían que trasladar con comida las bautizaron “bebotes”, podemos suponer que de ese

---

<sup>82</sup> La importancia del humor se retoma y amplía al estudiar la parodia y la risa en el capítulo 4.

<sup>83</sup> El mismo Montealegre cita una reflexión suya escrita en prisión para el diario mural Chacabuco donde cuestiona la intrascendencia de algunas actitudes de otros presos políticos, hoy las juzga necesarias para la resiliencia en ese contexto de duelo (2013).

<sup>84</sup> Martha Callaba y Cristina Fynn planean escribir *La risa prohibida*.

modo autoironizaban sobre la maternidad interrumpida o postergada y le buscaban un perfil lúdico a una actividad fatigante .

### **Cuidados y autocuidado**

Todorov (1993) considera que las mujeres desarrollan ciertas formas de cuidado que les permiten tener mayores posibilidades de sobrevivir que los hombres en situaciones extremas y salir de ellas en mejores condiciones, estas reflexiones son consideradas también por Montealegre (2013) y surgieron espontáneamente en las entrevistas que ya hemos citado y comentado. Las presas políticas creen que sobrevivieron mejor que los hombres, las comparaciones surgen porque muchas veces conocieron en su entorno cercano la situación de los presos políticos: esposos o compañeros, familiares, amigos, militantes, de su grupo político. Probablemente las diferencias no se deban a que fueron mejor tratadas por ser mujeres ( como hemos visto eso no ocurrió ) sino porque buscaron otras tácticas de resistencia. Si bien esta capacidad de cuidar al otro puede ser propia de un rol de género, funciona en este caso como “las tretas del débil”, las mujeres transforman una debilidad en una fortaleza para subvertir el orden establecido.

Para Todorov el cuidado es una de las virtudes cotidianas<sup>85</sup>, eso es lo que practicaron las mujeres en el Penal con sus compañeras, “las compa”, desde la definición etimológica con las que compartían el pan<sup>86</sup> , las cartas familiares<sup>87</sup>, las alegrías, las tristezas. Jorge Montealegre siguiendo las reflexiones de Todorov

---

<sup>85</sup> La virtud cotidiana se diferencia según él de la solidaridad (que surge espontáneamente en el interior de un grupo y excluye a quienes no pertenecen a él), del sacrificio (no tiene como consecuencia la frustración y el resentimiento) y de la caridad, la cual por ser más universal y asimétrica puede llegar a humillar.

<sup>86</sup> En los campos de concentración aunque se padecía el hambre cotidianamente hubo ocasiones en las que también se compartió el pan en un gesto que generaba una empatía profunda.

<sup>87</sup> El hecho de tener que compartir una carta personal leyéndola para las compañeras, generaba sentimientos ambivalentes porque volvía evidente la ausencia total de privacidad.

considera que las virtudes cotidianas fueron fundamentales para la resiliencia en las prisiones políticas que estudia, y el libro de Pilar Calveiro (2004) parece confirmarlo. El cuidado es individual y de ida y vuelta, se disfruta y fortalece la autoestima de quien cuida y de quien es cuidado. Era parte del convivio<sup>88</sup> en las celdas o el sector compartir la comida como suele hacerse en una familia, los “paquetes” que los familiares llevaban eran muy diferentes, dependiendo del poder adquisitivo y el lugar de residencia que tenían. Frecuentemente escuchamos en los testimonios que recibían más de lo que necesitaban para el consumo personal porque había otras compañeras que lo precisaban .

En Punta de Rieles el cuidado, tal como se explicita en las entrevistas realizadas y en los testimonios escritos, implicaba no dejar sola en el recreo a la compañera que estaba mal porque era más vulnerable, sabían que si lo descubrían los militares la destruirían más fácilmente. Cuidar era también sostener a quien volvía del calabozo, los interrogatorios y la tortura, festejar los cumpleaños, elaborar pequeños regalos, leer en grupo, hacer representaciones teatrales , decir o hacer algo gracioso, silbar o cantar.

Pilar Calveiro (2004) considera que la solidaridad y la traición existen tanto dentro como fuera de los campos pero que en ellos solamente queda en evidencia la segunda y la primera pasa desapercibida, porque únicamente es advertida por quien la recibe, sin embargo sin esa ayuda nadie puede sobrevivir , “Cada detenido, hombre o mujer, se acordaba de haber sido, al menos una vez, cuidado, aconsejado, protegido por otro...” dice Todorov (1993,80) y explica que a veces alcanzaba simplemente haber sido mirado con empatía en medio de su dolor .

Ser tenida en cuenta por la compañera, en una situación de encierro y represión, devuelve la dignidad en un lugar donde pretenden humillarlas y negarles la identidad.

---

<sup>88</sup> Este concepto de la teoría teatral lo desarrollaremos extensamente en el capítulo 3.

En el Penal de Punta de Rieles nadie las llama por su nombre salvo sus familiares que están “afuera”, los militares usan un número para identificarlas y las compañeras muchas veces un sobrenombre. El cuidado se vuelve un acto de resistencia y de autocuidado porque se recupera la dignidad al ser capaz de pensar en el otro en una situación límite donde los represores esperan generar rivalidades y odio. Pensar en el dolor ajeno alivia el propio, un sobreviviente de los campos de concentración que estudió siquiatria al ser liberado, consideró que ayudar a otro en un mundo gobernado por el absurdo era una forma de recuperar la cordura (Todorov,1993).

Al mismo tiempo no haber sido capaz de ayudar a alguien en situación de riesgo genera sentimientos de culpa tanto sea que el otro muere, como ocurría en los campos, o que el otro resulta más vulnerable. Un testimonio que se repite con respecto a Yessie Macchi sobre todo en las entrevistas realizadas luego de la publicación del libro *Las rehenas* (2012) , es el reconocimiento de que fueron demasiado severas al juzgarse a sí mismas .Yessie era una de las rehenas de la dictadura y decidió embarazarse de otro preso estando ambos reclusos en el cuartel de La Paloma , con la complicidad de un soldado logró su objetivo, pero el hecho generó muchas sospechas en su momento porque podía pensarse en la paternidad de algún militar lo cual ponía en una posición política comprometida al resto de las mujeres.

Su embarazo por un lado puso fin a la ronda permanente de las rehenas por los cuarteles, ya que fueron trasladadas a Punta de Rieles y confirmó que el poder tenía limitaciones y debilidades ; por otro lado dividió al Penal porque se desdibujaba el lugar que ocupaba la lucha del MLN según algunas integrantes de ese colectivo. No hubo discusión sobre el tema sino el silencio y la exclusión como castigo, para compensarlo otras compañeras la apoyaron en su embarazo y maternidad hasta que fue separada de su hija a los ocho meses. (Ruiz y Sanseviero, 2012).

La ética del cuidado también las vuelve vulnerables, sufren en carne propia lo que le pasa a las compañeras, padecen por sus compañeros , por sus hijos (ya sean que

estén con ellas o al cuidado de un familiar), se angustian por la familia que está afuera, y eso lo saben los represores y lo usan para lastimarlas<sup>89</sup>.

Quedan excluidas de la red de cuidados las que son llamadas deladoras, la traición se cobraba caro, aunque a veces reconocen que fue un error en algunos casos porque le daban más poder a los represores dejando a las compañeras que habían sido más débiles a merced de los mismos.

Como ya hemos dicho constituyen actos de resistencia que devuelven la dignidad el hecho de no cumplir un orden por simple que parezca cuando es absurda, por ejemplo las reclusas tenían prohibido saludarse o mirarse, hacerlo acarrearía sanciones, tocarse el pelo en señal de saludo era vivido como un acto de rebeldía, lo mismo silbar o cantar porque estaba prohibido, o equivocarse a propósito cuando estaban pasando la lista y cada una debía decir su número. Pilar Calveiro considera que cualquier intento de transgresión de las normas impuestas en una situación extrema de reclusión puede ser considerado como una lucha por la recuperación de la identidad y la dignidad y constituye un elocuente ejemplo de que ningún poder es total (2004). Coinciden con este planteo las reflexiones de Emilio de Ípola cuando analiza la función de las bombas, rumores o versiones que hacen circular los presos políticos, según él son “una forma elemental de resistencia contra la opresión carcelaria” ((2005,17) para oponerse colectivamente a la violencia generada por la

---

<sup>89</sup> “Cuando mi hermano [...] se enferma de cáncer a mí el que me me comunica fue el director que estaba o subdirector Cresci. Me llama a su despacho y me dice [como en un tono paternal]: ‘Bueno te quiero decir que tu familia pidió una visita especial porque tu hermano tiene cáncer, pero bueno vos has pasado tantas que esta...’. Bueno mi hermano empezó un tratamiento de quimio... y el día que fue a despedirse porque se iba para Francia y sabíamos que no volvía, no lo dejaron entrar porque tenía barba. Me llama el pajarito Silveira, al otro día [...] y me dice ‘Ah te tengo que pedir disculpas porque ayer no dejé entrar a tu hermano’, yo me paré, en la puerta, [...] trató de que hablara algo, te podés imaginar que no hablé nada,... [suspira brevemente] qué vas a hablar, me di media vuelta y me fui cuando me dejaron ir. Ese tipo de cosas continuamente, continuamente.” (Entrevista N° 12). En otra ocasión no dejan que una presa reciba a su pequeño hijo que ha venido de Italia especialmente, buscan perturbar al vínculo, la excusa que impide la visita es una sanción impuesta intencionalmente.

incomunicación<sup>90</sup> impuesta. Más que por la información que hacen circular importan porque abren permanentemente canales de circulación ilegales , desafían al poder porque buscan transgredir una prohibición<sup>91</sup>.

Es también una forma de resistencia, porque resulta dignificante, un trabajo bien realizado que genera gran satisfacción por oposición a lo denigrante que resultaba llevar a cabo una tarea absurda, por ejemplo el trabajo forzado: abrir una zanja para tatarla al día siguiente o mover piedras de un lado al otro sin motivo o juntar puchos como ya se ha dicho o desplantar árboles y volverlos a plantar porque estaban creciendo torcidos.

Montealegre afirma que algunas ensoñaciones compartidas generan la ilusión de espacios de estar en libertad, cita como ejemplo el cine realizado tanto en Chacabuco como en Punta de Rieles con cajitas o tarros. Nosotros creemos que lo mismo ocurrió con el teatro en Punta de Rieles, la preparación de una obra de teatro con gran esfuerzo y responsabilidad, memorizando el texto, con escenografía, iluminación, vestuario y música, ha dejado recuerdos imborrables en la memoria de quienes participaron y lo cuentan con orgullo, también fue una experiencia enriquecedora para quienes se identificaron con el “público” de esas representaciones.

---

<sup>90</sup> Los militares buscan obsesivamente saberlo todo con respecto a los prisioneros pero el diálogo entre el preso y sus carceleros es en realidad un simulacro de diálogo; además el sistema carcelario garantiza la desinformación sobre el destino personal y colectivo de los detenidos. (de Ípola, 2005, 25,26)

<sup>91</sup> Emilio de Ípola sostiene además que todo preso político intenta comunicarse clandestinamente, busca las fisuras en el poder y vigilar a quienes lo vigilan ( 2005).

## Capítulo 4 - Representaciones teatrales en el Penal Punta de Rieles.

### La creación colectiva como táctica de resistencia

Si al remitir las representaciones teatrales a una sala a la italiana la modernidad pretende generar la ilusión burguesa de que la teatralidad no existe fuera de ese espacio acotado y de ese modo intenta evitar el cuestionamiento de los roles sociales y su relación con el poder (Geirola,2000,53, 56), el hecho de hacer teatro clandestino en la cárcel implica desnudar esa teatralidad oponiendo frente al rito fascista la creación colectiva.

En el Penal e Punta de Rieles no hubo teatro o representaciones ordenadas por las autoridades como ocurrió en algunos campos nazis<sup>92</sup> ni fue una actividad autorizada como en la experiencia chilena de Chacabuco<sup>93</sup>, la decisión de hacer teatro surgió espontáneamente y fue vivenciada como una victoria sobre los opresores<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Todorov sostiene que a veces en los campos las actividades del espíritu podían generar un conflicto ético si tenían el riesgo de dañar la dignidad de las personas, pone el ejemplo de la orquesta femenina de Auschwitz: la directora era una prisionera judía, decía amar tanto la música que buscaba obsesivamente la perfección en su trabajo eso justificaba frente a sus ojos el maltrato físico y psicológico a las otras mujeres que participaban, recibió un homenaje póstumo de los oficiales nazis los cuales lloraron cuando murió. (1993, 113)

<sup>93</sup> La prisión chilena que estudia Montealegre (2013) en relación a Punta de Rieles.

<sup>94</sup> Las reflexiones de Pilar Calveiro sobre las formas de resistencia son particularmente relevantes: "Todo ocultamiento al poder totalizante que intentaba hacer transparentes a los hombres, toda defensa de la propia memoria contra el reformateo del campo, toda burla, todo engaño fueron formas de resistencia a su poder. Tratar de sobrevivir sin 'entregarse', sin dejarse arrasar, era ya un primer acto de resistencia que se oponía al mecanismo succionador y desaparecedor." (2004,70)



De acuerdo a lo que hemos investigado las autoridades del Penal no desconocían las actividades teatrales que ellas realizaban clandestinamente<sup>95</sup> pero todos los testimonios coinciden en que los militares nunca sospecharon la importancia que tenían para las mujeres esas creaciones como forma de mantener la dignidad y la creatividad. Así lo recuerda una ex presa:

creamos mecanismos de hiperclandestinidad como si estuviéramos planificando una fuga<sup>96</sup> o hablando de explosivos y simplemente estábamos haciendo teatro o preparando teatro, eso era para nosotras juntar rasgos identitarios, nos permitía la acción colectiva y nos permitía la fuga, evadirnos [...] era salud mental y política (Entrevista N° 17).

Encontrar mecanismos para sobreponerse al intento de destrucción de la identidad personal y social apostando a la resistencia colectiva para crear una identidad comunitaria fue lo central según explica Sonia Mosquera, son reflexiones que hace como ex presa política y como sicóloga. Considera que la dictadura fomentó en la sociedad uruguaya en su conjunto la desconfianza y la ausencia de solidaridad a través de prácticas que recordaban la vulnerabilidad permanente como la tortura y los allanamientos<sup>97</sup> (2009,358), en ese contexto histórico la resistencia creativa , como ella la llama, le permitió a las presas políticas en Punta de Rieles salir de una actitud pasiva para sentirse protagonistas sobre todo porque lograron separar y diferenciar los

---

<sup>95</sup> Era frecuente que hicieran una requisita luego de una representación o que intentaran que hablaran del tema trivializándolo cuando las llamaban a las oficinas para interrogarlas; una vez colocaron sobre la cama de una de las actrices un elemento del vestuario que había usado.

<sup>96</sup> Algo similar dice Pilar Calveiro sobre la necesidad de evasión imaginaria :“Muchas veces se ha hablado de los escasos intentos de fuga que existieron en los campos de concentración como la consumación del poder destructor y anonadante del campo. Este razonamiento es sólo parcialmente cierto. Es preciso acotar que existieron muchísimas formas de fugar del dispositivo concentracionario, no solamente el escape físico, todas ellas asociadas con la preservación de la dignidad, la ruptura de la disciplina y la transgresión de la normatividad, saboteando los objetivos del campo.”(2004, 70).

<sup>97</sup> En el Penal eso se traduce en la tortura como amenaza latente , en las frecuentes amenazas de muerte y en las requisitas , además de las otras formas de represión que ya hemos analizado como los trabajos forzados, el hostigamiento a ellas y sus familiares , el aislamiento entre sectores la censura de la correspondencia y la desinformación sobre lo que ocurría fuera de la cárcel .

espacios por un lado el de los represores “ellos” que están “de la reja para fuera” y por otro el espacio de protección “de la reja para adentro”. Este concepto que apareció en muchas de las entrevistas que realizamos lo explica Mosquera con una cita de Castells: “la identidad comunitaria tiene mucha relación con una identidad de resistencia colectiva contra la opresión. Es un mecanismo de autodefensa que [...] denomina la exclusión de los excluidos por los excluidos” (2009,360).

Las representaciones teatrales fueron concebidas y realizadas grupalmente en un contexto represivo que consideraba que cualquier actividad colectiva era subversiva. Según el artículo 52 del Reglamento del Penal las faltas más graves eran las que se cometían colectivamente y el artículo 72 prohibía hasta los reclamos y las peticiones que no fueran individuales, las reclusas no podían hablar en el recreo con más de una compañera al mismo tiempo, por lo tanto las creaciones teatrales significaban una oportunidad de crear grupalmente y de triunfar sobre los represores burlando todas las medidas de seguridad durante los meses de ensayo y el estreno de las obras.

Vivían y creaban dentro de un grupo: colectivamente se elegía el autor, el tema, el elenco, el día, la hora, la celda y el lugar de la representación dentro de ella; había que pensar en las características de la destinataria en caso de un cumpleaños, seleccionar el público, decidir el número de compañeras que podían verla, el modo de avisarles, establecer quién haría guardia para alertar si se acercaban los militares y así desarmar todo.

Según Pavis (2008) la creación colectiva está relacionada a una concepción sociológica que busca contrarrestar la tiranía del autor y del director y revalorizar el carácter ritual y colectivo del teatro, la importancia de la improvisación y de la gestualidad en detrimento del lenguaje verbal; políticamente responde al arte creado para las masas por un colectivo autogestionado. Por eso no fue casual ni ingenua la decisión de hacer teatro dentro de la cárcel ya que las “creaciones colectivas están

orientadas por la construcción de un relato que promueve un saber crítico sobre la historia y las formas de opresión” (Geirola, 2000, 240).

Las reflexiones realizadas en las entrevistas que hicimos a quienes participaron en la obra *El silencio fue casi una virtud* estrenada en octubre de 1990 en El Galpón reflejan la importancia del teatro para sus hacedores cuando se trata de rescatar la memoria. El espectáculo pretendía recrear poéticamente el silencio omnipresente y agobiante impuesto por la dictadura; fue el resultado de una creación colectiva y de un trabajo de investigación basado en la dramaturgia del actor, de acuerdo a las palabras de su directora María Azambuya<sup>98</sup>, ella reconoció que el proceso de creación fue doloroso pero al mismo tiempo catártico.

El valor catártico de un espectáculo teatral para sus hacedores puede ser muy importante porque como el del teatrista es un oficio -vida la obra le permite al creador reorganizar la realidad, ordenar el caos, salvarse de la locura<sup>99</sup>. Refiriéndose a la posibilidad de hacer teatro en Punta de Rieles nos dijo una de las ex presas políticas: “te sentías libre de la opresión que te rodeaba [...] con el objetivo de agradar a un grupo que formaba parte de tu vida [...] te hacía salir fuera de ese escenario en el que te veías obligada a estar para pasar a otro que era fruto tuyo [...] y lo creabas vos porque querías y no porque te lo impusieron” (Entrevista N°9).

En Penal de Punta de Rieles las presas hicieron representaciones teatrales porque el teatro ofrece un “escenario privilegiado para esa elaboración de las

---

<sup>98</sup> En el IV Coloquio internacional de teatro Raquel Diana, una de las actrices del espectáculo que estaba como público en una mesa de la cual participaba María Azambuya, le dijo: “Para mí significó poder procesar esos temas, a través del teatro, nos ayudó no sólo a nosotros a poder entender lo que nos había pasado, lo que nos pasaba [...] en un espectáculo de creación colectiva” Archivo de voz del IV Coloquio internacional de teatro (registrado por nosotros)

<sup>99</sup> Dubatti afirma que “La poíesis, surge en principio, de la voluntad de ser del creador, pero ya surgida, la obra lo moldea [...].Le permite ordenar-organizar la realidad, darle consistencia y ofrecer un espacio de control de lo que en la vida nos parece descontrolado o en la inminencia del desborde: el inconsciente, el ritmo social, la muerte. Ponerse a salvo de la locura ordenar provisoriamente el caos [...]” [cita para ejemplificar frases de Pavlovsky y Bartís] (2008,121)

experiencias traumáticas colectivas, por su doble condición de ofrecer un espacio público y privado a la vez...” (Mirza 2007, 282). De este modo el teatro funda “una subjetividad micropolítica alternativa *confrontativa*, que desafía radicalmente la macropolítica [...] y que provee [...] *otra manera de vivir y pensar*, articulada como *contrapoder*” (Dubatti, 2008, 116).<sup>100</sup>

### **La subjetividad de intermediación institucional y el convivio**

Es necesario recordar que las manifestaciones teatrales carcelarias tuvieron condiciones de producción y recepción muy particulares : en Punta de Rieles, las mujeres fueron clasificadas por sectores ( comunicados entre sí) de acuerdo al grado de peligrosidad asignado por los militares, fueron numeradas y obligadas a realizar trabajos forzados y además se estudió su comportamiento como en un laboratorio.

Si las condiciones en las cuales se produce un espectáculo y el espacio son componentes definitorios en materia de subjetividad institucional <sup>101</sup> en este caso fueron decisivos por realizarse en la cárcel y en la clandestinidad al mismo tiempo.

Según Dubatti (2007, 46,47) el convivio implica un encuentro personal, en un espacio y un tiempo acotados, estar con los otros pero también con uno mismo, suspender momentáneamente la soledad. Exige proximidad, audibilidad, visibilidad y es efímero e irrepetible. Es aquí donde encontramos el valor que esa experiencia teatral carcelaria tuvo para las mujeres entrevistadas , en la gran mayoría de los testimonios las ex presas políticas manifiestan que nunca volvieron a sentir la misma pertenencia

---

<sup>100</sup> La cursiva es del autor.

<sup>101</sup> Según Dubatti la “subjetividad institucional intermediante” hace que no sea lo mismo ver una obra en el teatro Solís que en una sala alternativa, las condiciones de producción de un espectáculo dejan huellas que afectan su recepción. “En las salas independientes la subjetividad institucional no suele recurrir al ejercicio de la ostentación de poder y propone un vínculo más llano, menos jerárquico [ se refiere a la relación con los espectadores]”. (Dubatti, 2008,127,128).

a un grupo fuera de la cárcel. Si es imprescindible estudiar los convivios para comprender las poéticas teatrales en el tema que investigamos resulta insoslayable hacerlo, en *Cartografía teatral* el citado teórico lo define de este modo

Llamamos **convivio o acontecimiento convivial** a la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada espacio territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente).<sup>102</sup> (Dubatti, 2008,28).

Como en las prácticas literarias orales del mundo grecolatino, ese encuentro condiciona la recepción de la obra y guarda estrecha relación con el banquete<sup>103</sup>; es interesante señalar que cuando se realizaba una representación teatral para el festejo del cumpleaños de una compañera en el Penal de Punta de Rieles, también se bebía y se comía. La comida se improvisaba creativamente con lo que se tenía y se hacía el escabio<sup>104</sup> que fue resistido por algunas presas alegando motivos políticos.

no estaba permitido festejar los cumpleaños, ni hacer ‘comidas extras’ y sin embargo nosotras hacíamos[...] inventábamos[ríe], [...]Teníamos platos dulces y platos salados que daban muchísimo trabajo, [...] y después venía toda esa parte de la representación, era como una especie de fiesta barroca [ríe] [...] porque también me parece que conllevaba, como el tema de comer, la comunión con el otro, la demostración de afecto, de cariño. (Entrevista N° 15)

---

<sup>102</sup>La negrita es del autor.

<sup>103</sup> Siguiendo a Dupont, Dubatti considera que el teatro en la antigua Grecia recoge el convivio de la poesía oral y cita a este autor para explicar que en el simposio el beber juntos es esencial “Todo en el banquete de Dionysos se hace juntos, y ese conjunto es la salvaguarda de los bebedores, porque les permite un control colectivo de la ebriedad” (2007,43).

<sup>104</sup> El escabio es una bebida alcohólica que hacen los presos en forma artesanal, el prejuicio era considerarla políticamente incorrecta porque se trataba de algo frívolo (Entrevista N° 12); la paradoja es que hubo presas muy comprometidas políticamente que se dedicaban a preparar el escabio.

Esto podría relacionarse con una idea que surgió en forma reiterada en las entrevistas que realizamos a las ex presas políticas y que ya hemos analizado: la convicción de que el grupo sostiene afectivamente y pertenecer a él da seguridad,

Dado que el convivio genera vínculos diversos en los integrantes de un triángulo compuesto por artistas, espectadores y técnicos<sup>105</sup>, hay que pensar estos vínculos en este contexto del encierro donde las presas políticas que actuaban, realizaban precarias labores técnicas y expectaban, pertenecían por lo general a la misma celda y siempre al mismo sector. En Punta de Rieles los límites entre las distintas etapas<sup>106</sup> del convivio teatral fueron difusos y resulta difícil distinguir el pre-teatral, el teatral y el pos-teatral; los diferentes momentos se desarrollan en medio de la vida cotidiana de la cárcel mientras se comparte con muchas compañeras un espacio reducido las 24 horas del día, los 365 del año<sup>107</sup>. Por ejemplo no existen en la cárcel los rituales de ingreso que los espectadores suelen encontrar en diferentes salas teatrales y que refuerzan la convicción de estar en el teatro.

Era un público cautivo el que esperaba con ansiedad el estreno y el que convivía con la creación de la obra aunque no viera los ensayos; en el convivio pos-teatral los espectadores no se dispersaban- como ocurre en una sala convencional- salvo cuando había gente de otras celdas (nunca era posible que fueran de otro sector).

---

<sup>105</sup> Son vínculos bidireccionales entre estos integrantes pero también implican vínculos autodireccionales y multidireccionales (Dubatti ,2007, 52 - 57)

<sup>106</sup> Dubatti identifica diferentes momentos del convivio, el primero es el pre-teatral el cual se inicia en los ensayos e incluye además del vínculo entre actores y técnicos, la preparación para participar del espectáculo que realizan los espectadores, la expectativa que traen y su disponibilidad .El segundo momento del convivio es el teatral que se inicia de diferentes maneras según los países y el edificio, (telones que se levantan, luces que se apagan, llamados a sala, etc.) y que implica el encuentro de cuerpo presente de los actores los técnicos y el público en un mismo espacio y tiempo. En este convivio confluyen “el plano natural de vida cotidiana, el plano poético y el plano de expectación” Llama el convivio de los intermedios al que tienen todos los integrantes en los intervalos y los actores solamente cuando salen de escena. Por último distingue el convivio post-teatral que surge cuando se dispersan los integrantes de la reunión. (2007, 67,68)

<sup>107</sup> Hemos explicado antes que ese convivio se dio bajo una fuerte represión de género, con una convivencia impuesta que las sostenía emocionalmente pero que también resultaba agobiante, tanto que para algunas presas ir al calabozo podía convertirse en un alivio.

Si en un convivio tradicional “no podemos dejar de pensar en el que está al lado, o atrás, en la fila uno o en la veinte <sup>108</sup>[...] qué está pensando y sintiendo” (Dubatti, 2007,60) en la cárcel la presencia del otro, de las compañeras, es central, es *para* ellas y *con* ellas que se crea la obra.

Si el público es un factor determinante para el éxito de una representación teatral y es imprescindible pensar las condiciones en las cuales se produce un espectáculo como sostienen muchos teóricos, en Punta de Rieles la situación concentracionaria determinó la recepción de las obras, no solamente porque se trataba de un público predispuesto favorablemente -como en las representaciones escolares- sino porque además compartía la misma ideología <sup>109</sup> con los creadores, en este sentido sería un grave error deshistorizar los textos teatrales que integraron el repertorio de Punta de Rieles ,es decir señalar los supuestos valores universales de los mismos desentendiéndonos del contexto histórico en el que fueron elegidos, por ejemplo sería un error decir que Lorca fue el autor preferido simplemente porque es un clásico. Por eso ha sido fundamental para nosotros historizar <sup>110</sup> las circunstancias en las que dichas representaciones se llevaron a cabo.

En Punta de Rieles las obras son creadas para un público <sup>111</sup> particular : un grupo concreto de compañeras que no tenía la opción de elegir qué espectáculo ver de una cartelera teatral. Pero eso no implicaba que tuvieran una actitud pasiva o indiferente por el contrario en todas las entrevistas “el teatro en Punta de Rieles”, como lo llaman

---

<sup>108</sup> El público es un “actante sociológico” que implica “mirar en conjunto” dice Helbo (2012, 122)

<sup>109</sup> Siguiendo a Lotman, Villegas define la ideología como “una codificación discursiva de lo real desde la perspectiva de un grupo social y en relación conflictiva con los modelos del mundo elaborados por otros grupos sociales en un determinado momento” (1998,40)

<sup>110</sup> Villegas define de este modo historizar “significa establecer la contextualidad del discurso teatral,es decir la producción de significado dentro del contexto social y político de la época en que fue producido o representado.[...] tener en cuenta “al autor como productor de significados [...] en cuanto a un individuo frente al mundo , frente a su circunstancia y cuya respuesta no constituye una respuesta individual sino colectiva, desde la perspectiva de un determinado modelo de mundo producto de una ideología” (1988,50,53)

<sup>111</sup> Podríamos preguntarnos si las espectadoras en Punta de Rieles no “actúan” también representando el papel del público.

las ex presas políticas, es recordado con emoción y como algo muy valioso, incluso quienes participaron solamente como espectadoras en algunas representaciones señalan lo importante que fue para ellas y para el colectivo. Casi todas habían sido asiduas espectadoras de teatro salvo contadas excepciones, en esos casos el espacio carcelario sirvió también de formación : nos contaron que al finalizar una obra una compañera que era del interior del país no se movió de la celda y cuando le pidieron que lo hiciera explicó conmovida que era la primera vez que `iba al teatro`, había tenido la impresión de asistir realmente a una función .

Teniendo en cuenta que condicionan el comportamiento convivial del público cuatro variables: el contexto sociohistórico del presente, el espacio teatral, la poética teatral y la competencia cultural del grupo (Dubatti, 2007,70 71), es evidente que en el objeto de nuestro estudio son definitorias las dos primeras y la última.

El contexto histórico no solamente determinó la decisión de hacer teatro, como forma de lucha, resistencia o catarsis, sino que también condicionó múltiples decisiones sobre todo la elección del repertorio, además la censura de los libros en ciertas etapas del Penal fue decisiva, no era lo mismo tener el libro, escribirlo o improvisar.

No hemos podido llegar a conclusiones definitivas sobre la posibilidad de reconocer diferentes etapas en las representaciones teatrales realizadas en el Penal por lo que profundizaremos sobre este aspecto en el futuro. Sí podemos señalar que en casi todos los testimonios surgen con claridad dos momentos importantes en la historia del Penal, uno fue la visita de la Cruz Roja<sup>112</sup> y otro el ingreso masivo de las

---

<sup>112</sup> En realidad hubo más de una visita a lo largo de los años, los testimonios consignan dos : una en 1980 y otra en 1982. Todas las mujeres que entrevistamos recuerdan la llegada de la Cruz Roja como un momento importante en la vida del Penal porque intervinieron profesionales en los que podían confiar, a diferencia de lo que ocurría con los médicos del Penal. Coinciden en que esa visita fue fundamental para que algunas presas muy afectadas por las torturas padecidas comprendieran que algunos síntomas eran pasajeros ya que se les dijo que algo similar ocurrió con las víctimas de la Segunda Guerra Mundial, contextualizando el problema pudieron entender que había una salida frente al horror.



mujeres del Partido Comunista<sup>113</sup>, ambos hechos ayudaron al desarrollo de la creatividad. Con la Cruz Roja hubo una respetuosa escucha y se tuvo por primera vez una visión esperanzada sobre la salida del horror, además provocó otros cambios que aunque resultaron efímeros fueron significativos: se mejoró la comida y se recibió una importante donación de libros. La llegada de las mujeres del partido comunista enriqueció al colectivo desde el punto de vista cultural y político, según los testimonios.

Con respecto a la competencia cultural del grupo es preciso tener en cuenta que “el nivel intelectual, económico y social de las reclusas es superior al medio de la población del país” según reconocen los mismos militares en el *Programa de recuperación de reclusas*. (Taller Testimonio y Memoria Ex presas políticas, 2006, 311). Eso hizo que se sintieran letradas frente a las “milicas”, las cuales provenían de

---

Graciela Sapriza (2001) entrevistó a la siquiatria que visitó el Penal las dos veces en 1980 y en 1982, las ideas centrales las sintetizamos en esta nota:

La delegación de la Cruz Roja en abril o mayo de 1980 estaba integrada por tres hombres y una mujer llamada Gisela Perrin, es una siquiatria que fue contratada por la Cruz Roja, ingresó al Penal y entrevistó según sus palabras cerca de 200 de un total de 500 mujeres en Punta de Rieles. Ella recuerda que no tenía bibliografía sobre la tortura ni un protocolo para aplicar, solamente conocía un sobreviviente del holocausto, muy joven, amigo suyo que le recomendó que se mantuviera en calma y escuchara. Al preguntarle a las presas políticas qué esperaban de ella como profesional le dijeron que antes que nada querían respeto, y considera que eso sigue siendo lo central. La siquiatria no quiso entrevistar solamente a las mujeres más afectadas como habían seleccionado para ella sus compañeros de la Cruz Roja sino a quienes parecían estar bien para entender cómo habían logrado sobreponerse.

Según su relato cuando le preguntó a las mujeres cómo pudieron soportar 60 ó 90 días en el calabozo una le respondió que se contaba los cuentos de hadas que le hacía su madre, otra le dijo que recordaba canciones. Hubo algo que se repitió también en las respuestas de los presos políticos: que se aferraban a momentos positivos del pasado lo que interpreta como “darse internamente la posibilidad de escapar de la cárcel”.

La siquiatria recuerda especialmente la entrevista de una mujer en 1980 que era médica y quiso verla como profesional, le contó durante una hora todas las torturas que había padecido recientemente, lo hizo reviviéndolas físicamente: “y empezaba a sudar, a temblar que la mesa empezó a moverse y yo podía sentir el terror” la siquiatria se mantuvo en calma y al finalizar el encuentro la mujer le dijo sentirse liberada. (Sapriza, 2001).

La Dra. Perrin hizo otra visita con la Cruz Roja en 1982 pero esa vez entrevistó más hombres que mujeres y encontró una diferencia que ella adjudica al resultado del plebiscito del 80 que daba una esperanza, dice utilizando metáforas que se veía la luz al final del túnel a diferencia de la visita de 1980 donde no se vislumbraba una salida.

<sup>113</sup> A partir de las caídas de 1975.

los sectores sociales más desfavorecidos con escaso acceso a la educación secundaria , aunque hubo excepciones, según algunos testimonios una soldado era maestra. Por el contrario las presas políticas tenían en su gran mayoría estudios de nivel terciario y eran ávidas lectoras, en las entrevistas señalan la importancia que ha tenido a lo largo de sus vidas la lectura, en “la cana” mantuvieron el hábito como táctica de resistencia y recuerdan con orgullo haberlo hecho en condiciones tan desfavorables<sup>114</sup>.

No debemos olvidar que a las presas políticas se les recordaba el rol de género que parecían renegar al ingresar a la esfera política y el hecho de haber tenido acceso a la cultura parecía un agravante<sup>115</sup> por eso les decían los militares “Estas son cosas para hombres” “¿para qué te metiste?” y les aconsejaban “Usted no lee Vosotras, señora, o Para Ti, mire que tienen cosas interesantes?” (Taller de género y memoria Ex presas políticas .*Memoria para armar –uno*, 2002, 21,94,213). Esa supuesta desventaja fue decisiva a la hora de elegir un repertorio teatral.

La llamada enciclopedia del espectador también condicionó la recepción de los espectáculos , por ejemplo reafirmando el contrato espectacular frente a una interrupción de una soldado, como ocurrió alguna vez . Mientras en los intermedios de una función teatral el pacto espectacular solamente se suspende en forma transitoria, la interrupción de las representaciones en particulares condiciones de encierro podrían provocar una ruptura o fractura de dicho pacto desestimulando dichas creaciones, sin embargo fue fundamental en esos casos la actitud de las espectadoras que reafirmaron el contrato espectacular. Recordemos que el espectador no solamente se deja llevar por el placer que la ficción le ofrece, también tiene conciencia de estar en el teatro , “enmarca la imagen y reconstruye sentido”.A diferencia del espectador de cine “El espectador de teatro extrae tomas del *continuum* espectacular y construye su propio

---

<sup>114</sup> Leer solitariamente en horarios prohibidos o en grupos –lo que tampoco estaba permitido– constituía un placer y una pequeña victoria.

<sup>115</sup> Según Emilio de Ípola el preso político tiene un saber que no pueden arrebatarse y eso enfurece a los represores (2005).

montaje [...] “confiere a la imagen un carácter de cuadro [...] recorta una ‘visión” (Helbo,2012, 107, 108,45,103).

### **El espacio escénico**

Si cada espacio condiciona el comportamiento de los integrantes del convivio , en el edificio del Penal, la cárcel, los sectores y las celdas determinaron diferentes creaciones y condicionaron las etapas del convivio teatral , no era lo mismo hacer las representaciones en las celdas , donde había cierta intimidad, que en que en la llamada Capilla o en las Barracas<sup>116</sup> porque en estos lugares se potenciaba el panoptismo , allí la guardia femenina estaba constantemente vigilando. Podemos pensar que del mismo modo que en las ciudades-dormitorio existen conflictos porque la intimidad desaparece en las prisiones ese rechazo del espacio que el cuerpo percibe es lo opuesto a la sensación de refugio, seguridad y protección que la casa otorga simbólicamente al hombre que la habita con agrado, “Autoritario, el espacio habitado se convierte, entonces ,en productor de comportamiento [...] el cuerpo [...] es concebido para ‘funcionar’ en un espacio y no para vivir en él” (Le Breton,2012,106,107).

El espacio físico surgía en las entrevistas como un elemento muy importante, era frecuente que nos hicieran planos del edificio, algunos de los cuales hemos adjuntado, además debemos tener en cuenta que el espacio determina la recepción de

---

<sup>116</sup> En esta investigación no hemos encontrado testimonios de representaciones realizadas en las Barracas, salvo la radio nocturna que inventaron Martha Callaba y Miriam Sarti en la llamada “barraca negra” por el color del bolsillo del uniforme (todas las presas en el Penal tenían uniforme gris y el color del bolsillo cambiaba según el sector). El guión de la radio era preparado durante el día y tenía por finalidad generar humor, si tenemos en cuenta las fechas de detención y de liberación de ambas presas políticas, la fecha probable de la existencia de esta radio clandestina se ubica entre 1979 y 1981 .Al igual que otras creaciones merece un análisis más detallado pero queda fuera de esta investigación.

las obras y condiciona los aspectos prácticos de la escenografía, la iluminación , la música y el vestuario.

En el estudio de las representaciones teatrales realizadas por las ex presas políticas en Punta de Rieles durante la dictadura deberá tenerse en cuenta especialmente la estructura del Penal pues los testimonios coinciden en sus particularidades. El edificio central tiene una forma extraña , visto desde arriba su contorno recuerda a la letra “Y”, ubicado a 14 kilómetros de Montevideo el edificio central fue creado como un lugar de recogimiento religioso para la orden de los Jesuitas, el Estado se lo compró a la Curia en 1968 y en 1973 el gobierno militar primero alojó a presos políticos y luego lo destinó exclusivamente a la reclusión de mujeres.

El Penal fue dividido en sectores cada uno de los cuales tenía cuatro celdas y dos baños: dos celdas de cada lado del pasillo y entre ellas un baño. Las celdas eran amplias y alojaban un promedio de doce mujeres, aunque el número de personas varió según los sectores y el año, los pisos de parqué se mantuvieron lo que le daba una calidez inusual a la prisión. Algunas reclusas estaban alojadas en la Capilla, llamado sector C el cual insólitamente conservaba su estructura<sup>117</sup>. Existían también otras edificaciones independientes del edificio, habían construido dos Barracas, una cocina y los calabozos.

Podríamos suponer que del mismo modo que “los Estados independientes heredaron de la Corona española la tendencia a imponer sobre el espacio modelos de ordenamiento territorial sumamente abstractos” (Irigoyen,2000,29) los militares proyectaron en el Penal estrategias de poder sin tener en cuenta la estructura del edificio central lo que les generó dificultades para ejercer el completo control; la posibilidad de convivir muchas reclusas por celda , aproximadamente doce, permitió tácticas de

---

<sup>117</sup> Según los testimonios cuando Barrabino le mostraba a algún visitante la Capilla para demostrar que las presas estaban bien cuidadas, golpeaba el piso con el pie diciendo que era mármol de Carrara, como si fuera mérito suyo, en realidad ya estaba así desde que se lo compraron a la Curia.

resistencia colectivas diferentes a las desarrolladas en el Penal de Libertad donde los presos políticos se alojaban de a dos.

En el año 2010 el Penal de Punta de Rieles pasó de la órbita del Ministerio de Defensa a la del Ministerio del Interior quien lo ha destinado a ser nuevamente un centro de reclusión para lo cual ha llevado a cabo grandes reformas, curiosamente en la visita que realizamos al Penal el 28 de julio de ese año junto a ex-presas políticas, constatamos que la Capilla no había sido modificada en su estructura, no fue subdividida en celdas, se conservó como un espacio polifuncional, y tampoco ha sido modificado el exterior del edificio central que en nada se parece a una prisión, salvo por los cercos perimetrales. La visita fue documentada fotográficamente y filmicamente y nos permitió conocer las edificaciones para entender mejor la vida cotidiana del Penal y pensar sobre las características específicas de este espacio escénico tan particular.

El edificio condicionó la recepción de las obras, por las características de las celdas las representaciones se realizaban con una gran cercanía física entre actrices y espectadoras. La oralidad de la poíesis convivía con los ruidos de la cárcel: las rejas que se cerraban o abrían, los pasos amenazantes de los represores que se acercaban, eran sonidos que remitían permanentemente a la condición de encierro<sup>118</sup>, a pesar de eso lograban concentrarse en el espectáculo porque confiaban en la compañera que vigilaba para protegerlas.

---

<sup>118</sup>Aunque los sonidos están siempre presentes en la vida cotidiana algunos son desestabilizadores: “una existencia que no puede defenderse del ruido está sometida a un stress constante [...] el ruido es tan intolerable como el silencio absoluto de la carencia sensorial [...] El ruido es la presencia indeseable del otro en el centro del dispositivo personal [...] La víctima del ruido siente que su esfera íntima es porosa, y que está sin cesar amenazada por el otro ” (Le Breton,2012,110,111).

## Capítulo 5- Gestos subversivos: la mirada y la risa

Las sociedades occidentales han dado prioridad a la mirada en detrimento del olfato, el gusto, el oído y el tacto que pasan desapercibidos hasta que se padece “hambre sensorial” como en el caso de la tortura, en este caso la ausencia extrema de estímulos implica un riesgo para la vida síquica por eso a veces buscan compensarla. (Le Breton, 2012, 100, 123). En Punta de Rieles las presas políticas necesitan reconstruir ese universo sensorial perdido, a veces sus madres les perfuman la ropa que envían, en otras ocasiones son ellas mismas las que intentan reinventarlo. A la siquiatria Gisela Perrin que visitó el Penal formando parte de delegación de la Cruz Roja le llamó la atención por ejemplo que a pesar de la represión habían logrado recuperar parte de la cotidianidad, en uno de los pisos la sorprendió el olor de las manzanas que cocinaban<sup>119</sup>; y una presa política cuando estuvo en el calabozo un mes entero imaginó que todos los días desayunaba en un lugar distinto y trataba de percibir cada detalle de ese espacio que se había recreado.

Las representaciones teatrales permitían recuperar universos sensoriales que les habían arrebatado; la posibilidad de maquillarse<sup>120</sup> y de crear un vestuario les daba la oportunidad de romper la monotonía cromática del uniforme gris alterada solamente por el bolsillo de color que las clasificaba; armar una escenografía, inventar trucos para la iluminación y elegir la música les abría la puerta a una evasión tan fugaz como eficaz.

---

<sup>119</sup> La ausencia de estímulos sensoriales también la padecieron los presos del Penal de Libertad, cuando la siquiatria visitó la cárcel los hombres, le decían que reconocían el perfume que ella usaba, y uno de ellos le contó que no limpió durante tres días la celda para conservarlo.

<sup>120</sup> No usaban maquillaje más que para mejorar la imagen que daban en las visitas, en un ingenuo intento de mitigar el sufrimiento de los familiares.

## Política de la mirada

En el Penal de Punta de Rieles el panoptismo se desarrolló de un modo eficiente<sup>121</sup> tratando de disciplinar los cuerpos<sup>122</sup>, su objetivo es generar en los individuos que son observados la sensación de estar permanentemente vigilados aunque no siempre se los esté mirando, permite al que ejerce el poder mirar sin ser visto y estudiar las reacciones como en un laboratorio<sup>123</sup>: “El Panóptico funciona como una especie de laboratorio del poder” (Foucault, 2006, 208) donde pueden ser observados también los que vigilan. Todo se informa y registra en documentos, las entrevistadas nos contaron que diariamente se evaluaba el grado de predisposición al trabajo<sup>124</sup>.

En este contexto la represión militar en Punta de Riles, ejercida en la prohibición de mirarse<sup>125</sup> entre reclusas de diferentes sectores, está relacionada con la política de la mirada de la que habla Geirola, desobedecer era vivido como una gran transgresión y podemos asociarlo con la siguiente reflexión de Foucault “El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un

---

<sup>121</sup> Aunque fue más fuerte en unos sectores que en otros y eso generó diferentes “repertorios”.

<sup>122</sup> Tal como hemos señalado en el capítulo 2 la forma de caminar y mirar eran fuertemente controladas en el Penal.

<sup>123</sup> A diferencia de la Antigüedad identificada como la sociedad del espectáculo y asociada con la sensualidad y las fiestas, la sociedad contemporánea según Foucault es la de la vigilancia y nace en los siglos XVII y XVIII, momento en el cual conviven ambas (2006). Las técnicas del micropoder diseminado en la sociedad generan relaciones asimétricas y desiguales, en la sociedad moderna paradójicamente libertad y disciplina son dos caras de una misma moneda. Hay una interesante relación entre el prisionero y el actor en esta cita referida al Panóptico de Bentham “Por efecto de la contraluz se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible” (Foucault, 2006, 203).

<sup>124</sup> Hay una graciosa anécdota que nos contaron sobre la dificultad que tuvo de una mujer soldado al calificar esa actitud de una reclusa, le pidió ayuda a la misma para llenar el formulario.

<sup>125</sup> Emilio de Ípola dice que obligar a caminar con la cabeza baja tiene el doble propósito de humillar y desinformar (2005).

aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, de rechazo, los medios de coerción hacen visibles aquellos sobre quienes se aplican.” (2006,175).

Las representaciones pueden ser interpretadas también como un intento “de restituir a la mirada el lugar de la exploración, del descubrimiento, de la sorpresa” (Le Breton,2012, 105), alejándose así de la que imponía la teatralización militar para poder elegir qué y cómo mirar. Eligen mirar las escenificaciones del poder militar realizadas en el Penal como una teatralidad que no las representa, y la vuelven visible parodiándola. Al mismo tiempo eligen crear un nuevo orden al ser miradas por las compañeras en el espacio escénico creado a tales efectos.

La modernidad privilegia la mirada en la vida urbana generando la idea de que podemos conocer al otro a través de su rostro, al negar la mirada buscamos impedir que el otro descubra nuestra intimidad. Estas ideas de Simmel que desarrolla Le Breton explican la importancia que tenía para las mujeres en Punta de Rieles desafiar la prohibición de mirar a otras compañeras en el recreo, el contacto visual genera placer, “la mirada está emparentada con el tacto, con una especie de palpación visual recíproca” (Le Breton,2012,101) muy diferente a la mirada vigilante e inquisidora de los represores. Mirar a las compañeras de otro sector como una táctica de resistencia porque estaba prohibido, surgió permanentemente en las entrevistas y aparece con frecuencia en los testimonios escritos.

Esta mirada contrasta con la actitud pasiva de la sociedad silenciada por la dictadura, que teme mirar<sup>126</sup> cuando detienen a alguien en la calle tal como lo reflejan claramente muchos testimonios<sup>127</sup>. A diferencia de esa actitud pasiva el teatro implica

---

<sup>126</sup> La mirada para apropiarse del espacio también está presente en el Penal, logran espiar por la ventana para saber si llegan los familiares o si se llevan a alguna compañera de otro sector.

<sup>127</sup> Veamos dos ejemplos, el primero fue recogido en Memoria para armar –uno (Taller de género y memoria Ex presas políticas, 2002,16) habla de la mirada impotente de una adolescente que ve cómo los militares se llevan en un camión a una joven desconocida rubia, con saquito rojo, una venda en los ojos y esposada a la espalda, la recuerda casi treinta años después con dolor y con culpa. El otro



detenerse a mirar, una espectaduría consciente, encontrarse consigo mismo y construir un espacio para enfrentarse al poder<sup>128</sup>.

### **(Ex) poner el cuerpo a la mirada**

Frente a una teatralización impuesta como estrategia de dominación las presas políticas eligieron realizar las representaciones como una táctica de resistencia que implicaba una forma diferente de vivenciar el cuerpo, eligieron (ex) poner el cuerpo porque como explica Eliana Diéguez “La resistencia no es un concepto abstracto, es una práctica específica que se desarrolla en la esfera social, cultural, ética y política ; implica irremediabilmente *praxis* de cuerpos y sujetos”.(Diéguez,2007,175)

La decisión de las reclusas de exponer el cuerpo a la mirada ajena a través de las manifestaciones teatrales luego de haber pasado por la experiencia de la tortura puede explicarse porque la estrategia de dominación es inherente al rito y su misma estructura provoca el deseo de transgredir, de acceder al poder, aunque se pague el precio de ser el blanco de todas la miradas (Geirola,2000, 49-51). Implicaba una forma de resistencia elegir exponer el cuerpo a la mirada ajena en un lugar donde se pretendía controlarla.

---

ejemplo de esa sociedad silenciada es el intento de fuga frustrado que relata Anahit Aharonián realizado en una céntrica esquina de Montevideo , Guayabo y Eduardo Acevedo, frente al Liceo IAVA. Ella recuerda que la parada del ómnibus estaba llena de gente, empezaba a anochecer y mientras intentaba huir corriendo gritaba su nombre denunciando que estaba presa porque en ese momento para su familia estaba desaparecida, nadie pudo intervenir para ayudarla y fue apresada en la esquina siguiente.

<sup>128</sup> “El teatro responde también a la voluntad de instituir, de construir un orden, particularmente espacial, que integre la relación entre los interlocutores de la mirada” ( Helbo, 2012, 58).

El teatro surgió también como una necesidad de recuperar el cuerpo, de reapropiarse de él luego de pasar por la experiencia de la tortura, un cuerpo que en la prisión es también un espacio de lucha simbólica<sup>129</sup>.

Le Breton (2012, 94) sostiene que el hombre occidental en la vida cotidiana actual no tiene conciencia de su cuerpo, es como si fuera transparente para él los rituales diarios borran su presencia, se lo posee como una especie de objeto íntimo, hay armonía entre lo que el sujeto realiza y su cuerpo, pero cuando está enfermo o cansado esa unicidad desaparece entonces el hombre se siente prisionero dentro del cuerpo al que percibe con extrañamiento<sup>130</sup>. En situaciones límites como la prisión o los campos de concentración el sujeto cae en su cuerpo<sup>131</sup> como en un abismo y lucha con él: oponiendo al dolor y el agotamiento el deseo de sobrevivir, tratando de conservar rasgos humanos frente al horror y al mismo tiempo intentando borrar toda visibilidad peligrosa frente al represor.

“Un preso es un invadido” dice una mujer en *Memoria para armar –uno* (2002,20) esa frase resume claramente la sensación de enajenación, la ausencia de autonomía y de intimidad; en relación este tema hay en el citado libro un texto titulado “Reencuentro con el cuerpo” donde la protagonista explica cómo pudo recuperar su cuerpo en un encuentro íntimo con un preso recién liberado: “Yo lo tenía algo así como en depósito desde hacía años [...] Mi pobre chiquito y maltratado cuerpo. [...] Desde entonces volvimos a marchar juntos, mi cuerpo y yo” (2002,256,257). La idea de que es necesario recuperar el cuerpo luego de la tortura está también presente en tres obras

---

<sup>129</sup> Este concepto lo hemos desarrollado en el capítulo 2 y la siguiente cita lo amplía. “Durante la lucha contra las tiranías las personas se ofrecen a sí mismas como recurso de resistencia colectiva [...] los ‘cuerpos militantes’ fueron objeto de persecución, disfraz, clandestinidad, metamorfosis, indocumentación [...] Las luchas entre poder y resistencia se producen en muy variados escenarios materiales y simbólicos, pero cuando las personas son aprisionadas ese territorio pasa a ser su propio cuerpo...” (Sanseviero,2012,55)

<sup>130</sup> Recordemos que las ex presas políticas se veían a sí mismas, en momentos de extrema vulnerabilidad, como desdobladas, observándose desde afuera como si se tratara de una ficción.

<sup>131</sup> Un sobreviviente de los campos lo dice así: “la vida del cuerpo invade toda la vida” (Le Breton,2012, 98).

literarias escritas por ex presos políticos *El furgón de los locos* ( 2001) de Carlos Liscano , *La tiente* (2007) de Ivonne Trías y *Oblivion* (2007) de Edda Fabbri.

### **La parodia y la risa como subversión**

Aunque estaban prohibidas las representaciones teatrales en Punta de Rieles podemos afirmar que los militares no las desconocían y posiblemente las toleraron del mismo modo que se permitieron los ritos carnavalescos en la Edad Media, es decir como una alteración transitoria<sup>132</sup> del orden que paradójicamente ayuda a perpetrarlo. En ellos se recuperaba la libertad y la plenitud , en comunión con los otros y en contacto con el cuerpo de los otros; era una fiesta asociada también al banquete, a la comida y la bebida, a la abundancia, a la parodia, a la degradación<sup>133</sup> del realismo grotesco.

Estos conceptos nos permiten interpretar por qué era frecuente que las presas políticas se tentaran de risa durante el saludo a la Bandera, de algún modo la risa coloca en su lugar a la teatralidad de la dictadura escenificada en el Penal, desenmascara la verdad oficial<sup>134</sup>.

Los sketches, las parodias y todas las escenas que se improvisaban durante la dictadura en Punta de Rieles tenían un fuerte carácter lúdico y buscaban también derribar transitoriamente las fronteras y los límites impuestos<sup>135</sup>. Michelena señala

---

<sup>132</sup> “La alienación desaparecía provisionalmente. El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes.” (Bajtín, 1990,15)

<sup>133</sup> Recogimos un testimonio que lo ilustra : “No siempre te podías burlar pero, es lo que te decía se representaba en una sátira, siempre los milicos quedaban como muy ridículos, como muy tontos-que no lo eran- como muy ignorantes, en nuestras representaciones ellos eran la contraesencia de los burros” (Entrevista Nº 14).

<sup>134</sup> Así lo explica Bajtín “En boca del poder, la seriedad trataba de intimidar, exigía y prohibía ; [...] En las plazas públicas, en las fiestas, frente a una mesa bien provista , se derribaba la seriedad como si fuera una máscara, [...] El miedo y la mentira se disipaban ante el triunfo de lo material-corporal.” (1990,89).

<sup>135</sup> Siempre ligado a la risa, el carnaval es la otra cara de la fiesta oficial que mira al pasado para justificar el presente, genera sensación de libertad, “durante el carnaval es la vida misma la que juega e

como ejemplo de humor político un sketch en el cual “el Consejo de Estado de la Dictadura con Aparicio Méndez a la cabeza, compraba una computadora y ésta, le salía subversiva” (2009,365).

La risa fue una táctica de resistencia que permitió la evasión fugaz pero efectiva del universo carcelario para olvidar momentáneamente el panoptismo, no es casual que se la haya buscado con insistencia en los sectores más expuestos al control y a la mirada como el sector C, llamado la Capilla, o en las Barracas, lugares donde era casi imposible ensayar una obra sin ser vistas.

La risa es a la vez catártica<sup>136</sup>, regeneradora y ligada al sentido del tiempo porque cuestiona un orden apoyado en el valor simbólico del pasado para abrirse esperanzadoramente a un futuro mejor, a una libertad utópica y efímera, permitida pero también extraoficial (Bajtín,1990,40 ,77, 78) ; en Punta de Rieles esa libertad está acotada al espacio festivo encontrado por las presas políticas entre los resquicios de las estrategias de dominación a las que son sometidas<sup>137</sup>.

Los sobrenombres que utilizaron las presas políticas para llamar a las “milicas” buscaban ridiculizarlas, es la deformación del grotesco, un grotesco donde predomina lo hiperbólico y lo caricaturesco, una carnavalización que refleja una visión política del mundo. Algunas son conscientes de que había en ese momento un prejuicio de clase, aunque lo reconocen, ni siquiera hoy puedan evitar ese mismo rechazo hacia “las milicas”, como llaman al cuerpo de represión femenino especialmente entrenado, veamos un testimonio

---

interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral)” (Bajtín ,1990,13).

<sup>136</sup> Bajtín cita una frase dicha por un personaje creado por Bonawentura en una obra del grotesco romántico llamada *Rondas nocturnas* «No hay en el mundo un medio más poderoso que la risa [...] El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mí si me atrevo a ridiculizarla. La tierra, con la luna, su satélite sentimental, no merecen más que la burla, por cierto» (Bajtín ,1990,40)

<sup>137</sup> Nos contó una ex presa política que sus mayores sanciones fueron por “sublevar a las reclusas” haciéndolas reír.

[...] mucha gente dice que eso es una cuestión de clase también, porque [...] cuando aparecían milicas nuevas, había compañeras que eran del interior que las reconocían porque habían sido empleadas domésticas de la tía, de la prima, porque en el interior todo el mundo se conoce, [...] yo me acuerdo de estar en calabozo y sentir a la guardia que estaba en calabozo, decir que el primer sueldo se lo había gastado, se había comprado colchones para los hermanos. A mí no me daba lástima, por mí que se muriera la milica hija de puta, qué me importaba si los hermanos dormían sobre colchones o sobre jergones y si ella tenía para comer o no. Su rol ahí era uno y el mío tenía que ser otro, porque estaba obligada, quizás ella también, pero nunca tuvimos lástima por ninguna milica, jamás. Yo por ejemplo las sigo detestando hasta el día de hoy, me broto si me las nombran. Pero, el hecho de poner nombres muchas compañeras entienden que como que es una cuestión de clase y como que es un desprecio, porque los nombres eran terribles [...] (Entrevista N° 15)

Casi sin excepción “las milicas” y “los milicos” aparecen retratadas como ignorantes<sup>138</sup>, casi iletrados<sup>139</sup> y poco inteligentes. Por oposición a ellos las presas políticas eran “profesionales o estudiantes avanzadas, universitarias en su mayoría” (Entrevista N° 17), habían roto con un estereotipo de género metiéndose en un espacio reservado para los hombres: la política, y algunas llegaron a integrar la guerrilla urbana, todo lo que constituía frente a la mirada de los militares en una transgresión intolerable como hemos explicado anteriormente. A veces usan a propósito un vocabulario que no pueden entender los iletrados a quienes pretenden recordarles de algún modo que la

---

<sup>138</sup> Elegimos algunos testimonios para ilustrarlo “Cuando fue la Cruz Roja y nosotras empezamos a sacar la grasa de la carne, el sargento de cocina, [...] hablaba todo ‘ayyyyí’, le decíamos ‘el yyica’ porque decía ‘esta yyyica’, en una frase célebre cuando vio que los 700 kilos de carne le quedaban en uno, dijo ‘No, no puede yyyer, me mermea la carne’, en vez de merma.” (Entrevista N° 15). Otra cita de la misma entrevista: “vos estabas tejiendo, venía la milica y te decía ‘Es lindo porque me gusta’, quedaba el silencio”.

<sup>139</sup> Nos contó una ex presa en una entrevista una anécdota sobre una de las mujeres que estaba de guardia: “[...] a nosotras nos hacían cortar el pelo y ella se paraba en la reja y decía ‘Ay tiene una j envidia! de mi pelo’, bueno esas cosas. Bueno esa un día dijo ‘Porque se creen que yo no he estudiado, ¡yo sé muy bien!, nada se pierde, nada se transforma’”. (Entrevista N° 12).

derrota política que han sufrido es temporal y que hay una la distancia cultural que los separa.<sup>140</sup>

Los apodos que las presas políticas eligen para las mujeres soldados reflejan la necesidad de parodiarlas y a veces reproducen una violencia de género de la que no fueron conscientes y un rechazo a la diversidad sexual que ni siquiera conceptualizaban.

“La todos los premios”, porque era premio a la más fea, a la más mala, a la más chiquita... esa era a todos los premios, después había otra que le decíamos “La Verruga” vos imagínate lo fea y mala que sería [...] Después teníamos otra que le decíamos “La y si se sale” porque caminaba toda apretadita, una que una vez la corrió el burro famoso de Barrabino[...] Ella venía y el burro la corría de atrás, nosotros la veíamos desde el camino, cosas que eran un grotesco de Fellini [...] “La macho pepe” porque era un macho porque era un choma (Entrevista N° 15)

Las presas políticas podían hacer chistes que reflejaban el consumo de bienes culturales por ejemplo podían parodiar una situación que resultaba humillante como realizar trabajos forzados asociándola con el cine de Fellini o reírse de las deplorables condiciones alimentarias a las que eran sometidas “Y la ricota que la hacíamos nosotras, se nos llenaba de moscas y había una compañera [...] nos decía: Chiquilinas hagan de cuenta que son pasas de Corinto y [...] nosotras llorábamos de risa [...]” (Entrevista N° 15)

---

<sup>140</sup> Veamos un ejemplo: En un centro de reclusión que llaman el kilómetro 14 cuando pasan la lista con nombres modificados por errores tipográficos las presas se ríen y las soldados creen que se ríen de ellas “entonces dice la milica ‘¿De qué se están riendo?’ y esta compañera se adelanta y le dice ‘No soldado no lo tome a mal, nos reíamos por motivos baladíes’. Cuando dijo ‘motivos baladíes’ primero la milica no sabía qué quería decir motivos baladíes, nosotras que sentimos motivos baladíes empezamos a reírnos de una manera, porque claro, tuvo la mejor intención pero totalmente inadecuada. La embarró más. Se tenía claro que no estaba bien burlarte, pero burlarte era una forma de salir de la situación, de sobrevivir a ella.” (Entrevista N° 14)

Hacer representaciones teatrales como forma de resistencia y militancia o como catarsis siempre fue vivido “como un recorte de libertad”<sup>141</sup> y muchas veces estuvo relacionado con lo festivo. “Nunca me reí tanto en mi vida” me dijo una ex -presa pero con el pedido de que lo mantuviera como un testimonio anónimo, la resistencia a hacer pública la vivencia revela la culpa que genera el disfrute, y está relacionado al prejuicio que surge al hablar del humor en contextos de represión y encierro como lo hemos explicado en el capítulo 2 . Es un prejuicio que no tiene en cuenta el carácter político de la fiesta, según Geirola ella

es la teatralidad que rechaza todo poder como acumulación, como centro[...] se trata de un espacio polifónico, dialógico, multívoco [...] es la teatralidad del goce. La fiesta desintegra, cruel y momentáneamente, los poderes institucionalizados [...] hace obstáculo a la configuración fascista. La *fiesta* es una miríadas de miradas que astilla el espacio y también las dicotomías, porque la fiesta atenta contra la constitución de cualquier representante del poder [...] es colectiva por excelencia-lugar del peligro absoluto (2000,57, 58 ).

La culpa que surge en algunos testimonios al recordar el goce de la creación o del convivio está quizás relacionada con la experiencia de la tortura inmediata por la que habían pasado antes de la reclusión en Punta de Rieles<sup>142</sup>; “esa reducción del cuerpo hasta su carne constituían, sin duda, la obsesión del victimario, cuyos procedimientos de tortura, como de hecho se dieron en las dictaduras de los *sesentas*, estaban dirigidos directamente al develamiento de la ‘carne marxista’, de la ‘carne

---

<sup>141</sup> (Entrevista Nº 11).

<sup>142</sup> Según palabras de una ex presa política “No se puede hablar de la cárcel sin hablar de su antesala, la tortura. La máquina había marcado a cada una con la visión de su propio límite humano, de allí cada una salía reafirmada, desmoralizada, segura, demolida” (Sapriza, 2005,276). Tampoco era fácil olvidar lo padecido porque casi todos los oficiales que las habían torturado pasaron por Punta de Rieles como encargados de las reclusas .

subversiva” (Geirola, 2000, 105). El intento de despolitizar el cuerpo<sup>143</sup> era permanente y eso explica también la necesidad de resistencia.

La dedicatoria del libro de Pilar Calveiro *Poder y desaparición : los campos de concentración* en Argentina (2004) es muy elocuente sobre el valor de la risa y el humor tienen para ella como sobreviviente : “Para Lila Pastoriza, amiga querida, experta en el arte de encontrar resquicios y de disparar con dos armas de altísima capacidad de fuego: la risa y la burla.” (2004,3). Según su testimonio conspirar cambia la vida del secuestrado, porque siente que puede luchar<sup>144</sup> , engañar o presenciar un engaño en esas condiciones fortalece “Desde el momento en el que el secuestrado conspira, su vida cambia [...] es decir lucha por su vida en contra del poder succionador” (2004,72). Es una forma de no olvidar que el orden podía subvertirse.

Con respecto a la **parodia** ella fue un recurso que utilizaron permanentemente las mujeres en el Penal : para reírse y deslegitimar un lenguaje y una disciplina militar que les resultaban absurdos y extraños, para exorcizar el miedo en momentos de gran represión, para encontrar espacios de disfrute en medio del dolor y el encierro .Podían tanto parodiar la actitud y la escenografía militar armada ( entre otras la creada para la visita de organismos internacionales) como la propia situación de reclusión (por ejemplo escenificando los afiches que se pegaban pidiendo la libertad de los presos

---

<sup>143</sup> Sapriza (2005,276 ) lo explica citando a Diamela Eltit :“Con la tortura el cuerpo adquiere su plenitud a través del dolor[...]Cuerpos enfrentados y confrontados de modo desequilibrado para obtener la confesión del prisionero. Para conseguir mediante el arrasamiento de la biología, la verdad escondida en los cuerpos. Tortura y confesión enclavados en una escena única para provocar el habla[...]Pareciera, entonces, que lo más importante es la despolitización del cuerpo cuando se lo obliga a renunciar al pensamiento y se lo clausura hasta el estado básico de la pulsión por la sobrevivencia”

<sup>144</sup>La diferencia terminológica entre lucha y resistencia me la planteó por teléfono una ex presa política cuando inicié la investigación insistiendo en que ellas lucharon y no solamente resistieron; luego no desarrolló el concepto porque no aceptó la entrevista explicando que no recordaba mucho sobre las representaciones teatrales. Todas las entrevistas confirmaron que dadas las condiciones de extrema vulnerabilidad que hemos explicado en capítulos anteriores solamente trataron resistir, lo que no fue un logro menor: “Si, como propone Deleuze: ‘Los centros de poder se definen por lo que se les escapa y por su impotencia más que por su zona de poder’ es importante detenernos en las formas de resistencia y de impotencia del poder” (Calveiro,2004,70).



políticos que habían visto las compañeras recién ingresadas). Según Bajtin “se juega con lo que se teme, se le hace burla: lo terrible se convierte en un ‘alegre espantapájaros’ ” (1990, 86), eso es lo que intentan hacer todo el tiempo las presas políticas cuando parodian la teatralidad militar que las intimida: “El humor fue siempre un arma para nosotras muy valiosa [...] Burlarnos de ellos era casi una obligación porque te quitaba el miedo, los ridiculizaba [...] no eran tan temibles”. (Entrevista N° 17).

Puede ayudarnos para entender la complejidad del fenómeno la siguiente reflexión de Pavis sobre la distancia y la ironía que están implícitas en la parodia “una ruptura de la ilusión por la excesiva insistencia en las marcas del juego teatral [...] la puesta en escena enseña demasiado sus hilos y subordina la comunicación interna (la del escenario) a la comunicación externa ( entre escenario y sala)” (2008,328) .La parodia las acerca a las compañeras y genera una complicidad que las fortalece porque les permite crear un espacio dentro del cual “ellos”, los milicos como los llaman , no pueden entrar, comprenden que es una táctica de resistencia y la emplean como tal.

## **Capítulo 6- Relevamiento de las obras realizadas en el Penal, estudio de su diversidad en relación al discurso dictatorial y al microsistema teatral montevideano**

Las creaciones teatrales en Punta de Rieles pueden considerarse un discurso teatral subyugado<sup>145</sup> ya que eran prohibidas por el poder, se produjeron y recibieron clandestinamente, lo confirman los testimonios que recogimos.

Partiendo de las reflexiones de Foucault, Villegas (1988) considera que los discursos teatrales deben estudiarse desde la relación que mantienen con el poder, distingue entonces los discursos hegemónicos, los marginales, los desplazados y los subyugados. Los primeros son aquellos producidos por el grupo cultural dominante, los segundos coexisten con los hegemónicos pero no son considerados significativos, ya sea porque sus productores o sus destinatarios potenciales están en situación de marginalidad, los desplazados son los que han perdido el carácter de hegemónicos en determinado momento y los subyugados aquellos que están prohibidos explícita o implícitamente por el poder.

Podemos afirmar entonces que las representaciones teatrales en Punta de Rieles pueden ser consideradas como un discurso teatral subyugado, las consecuencias de la transgresión variaban según las circunstancias históricas, Michelena recuerda : “La primera obra teatral que se realizó en el Penal terminó en una descomunal requisa,

---

<sup>145</sup> Lo define Villegas como un discurso prohibido por el poder en el espacio privado o público “La subyugación de un discurso teatral puede ser tanto explícita como implícita [...] los factores que justifican al poder para ejercer la subyugación [...] varían de acuerdo con el sistema en el poder, la funcionalidad que se le asigne al teatro y los potenciales destinatarios de los mismos. La categoría de subyugado [...] es un estado de dependencia transitoria, de acuerdo con su dependencia e independencia en relación al sistema en el poder[...] en una circunstancia o espacio histórico” (1998,138)

donde confiscaron los papeles de la obra y sacaron encapuchada a una compañera hacia la región militar N° 1” (2009, 364).

Es importante tener en cuenta la relevancia simbólica e histórica<sup>146</sup> de los espectáculos que se llevaron a cabo en Punta de Rieles, por los temas elegidos en relación al contexto histórico y la significación que el colectivo de presas políticas les adjudicó. Podría pensarse que dadas las excepcionales condiciones de producción de los espectáculos, la génesis y el proceso de creación de los mismos, fue más importante que el resultado escénico, sin embargo esto no fue lo que predominó. Si bien las representaciones clandestinas eran vivenciadas como actos de resistencia- salvo en los sketches y las improvisaciones donde se permitían gran libertad- por lo general la realización de los espectáculos fue asumida con gran responsabilidad; los testimonios coinciden en los largos meses de ensayo, la memorización de las obras y un especial cuidado por el vestuario, la música, la iluminación o la escenografía a pesar de la precariedad de los medios.

todo lo que fuera esa cuestión artística se expresaba de muchas maneras, se podía expresar a través de obras de teatro, se podía expresar a través de manualidades, tapices o distintas manifestaciones [...] eran como la cúspide de decir “Yo acá puedo hacer y resistir y estoy por encima de lo que me ordenen, puedo sobreponerme a todo esto y lograr escaparme de la prisión”, [...] generabas un espacio de libertad al estar haciendo esa representación , para las demás y para ti [...]. Normalmente tenías la sensación de prisión, pero por momentos eso como que se desdibujaba y decías “Yo puedo estar por fuera de todo esto” (Entrevista N° 14)

---

<sup>146</sup> Según Dubatti los criterios para tener en cuenta desde una perspectiva crítica para la valoración de un espectáculo son: adecuación, técnica, relevancia simbólica, relevancia poética, relevancia histórica, ideología, génesis del espectáculo, efectividad y estimulación del espectador, transformación o recursividad, excepcionalidad de acontecimiento teatral (2010).

También enfatizan la excepcionalidad del acontecimiento teatral<sup>147</sup>, dicen que algunas obras no tuvieron nada que envidiarle a las representadas en los teatros que solían frecuentar antes de ser detenidas. El ejemplo más claro al respecto es que llevaron a escena *El herrero y la muerte*<sup>148</sup> porque sabían, por el comentario de los familiares, que estaba en cartel en el teatro Circular con gran éxito de público<sup>149</sup>. Una ex presa que participó en espectáculos teatrales luego de ser liberada, que ha visto muchas obras como espectadora antes y después de estar en prisión, dice que cuando salió en libertad vio la obra en el Circular y le sorprendió la calidad que había tenido el espectáculo en Punta de Rieles desde el punto de vista artístico.

Con respecto a la efectividad y estimulación del espectador es importante “el efecto concreto que produce en el público durante el convivio” y su transformación o recursividad, es decir la capacidad de provocar posteriormente cambios desde el punto de vista social (Dubatti, 2010, 182,183). Las mujeres que entrevistamos coinciden en que hacer teatro generó mayor unión en el colectivo. Michelena considera que además de constituir una forma de resistencia, con el teatro estaban “defendiendo el derecho a festejar, a regalar, a poner en gestos y en palabras los sentimientos fraternos [...] y las ideas [...]” (2009,365). En otro testimonio señalaban:

[...] el teatro en la cárcel es [cambia el tono de voz al hablar de algo gratificante] maravilloso, es como salir en libertad, sos otra

---

<sup>147</sup> “Por la intensidad de la percepción (toma la atención, genera asombro, sorpresa, agita la memoria y los sentimientos, estimula el pensamiento y la afectación física, funda una zona de experiencia y subjetividad en una nueva territorialidad )”. (Dubatti, 2010, 183).

<sup>148</sup> El texto fue escrito por Mercedes Rein y Jorge Curi, la historia se basa en una leyenda que había sido recogida en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *En la diestra de Dios Padre* de Tomás Carrasquillas. El espectáculo se estrenó en el Teatro Circular en 1981 dirigido por Jorge Curi.

<sup>149</sup> Eso se debía probablemente al abuso de poder aludido en el texto. Cuando el espectáculo se repuso en año 2011 con los actores protagónicos, treinta años después de su estreno, volvió a convocar público, pero eran otros pasajes de la obra los que se aplaudían.

Al analizar éxito de *El herrero y la muerte* durante la dictadura, dentro y fuera del Penal no debemos olvidar que aunque coinciden cronológicamente los contextos de producción y recepción son diferentes. Para profundizar sobre el espectáculo que se dio en el Teatro Circular ver el análisis de Roger Mirza (2007, 217-219).

persona, construí otro personaje, un personaje sin rejas, [...] Tal vez es más significativa para quien lo hace que para quien lo ve, [...] yo no nunca había hecho verdaderamente teatro, cómo es meterse en un personaje, ser otra persona” (Entrevista N° 8)

El repertorio del “teatro en Punta de Rieles” como le llamaban fue muy heterogéneo y surgió tanto para el regocijo como para mantener una forma de militancia, se creaba como un homenaje o un regalo para una compañera y también para reivindicar luchas sociales; bajo esa denominación incluyeron: sketches, parodias, canciones y cantatas, murgas<sup>150</sup>, cuadros vivos<sup>151</sup>, improvisaciones, creaciones colectivas, escenificaciones de poemas, adaptaciones de narraciones o películas, creación de personajes, puestas en escena de obras canónicas del teatro universal. Las detallamos desordenadamente para dar cuenta de su diversidad pero sabemos que merecen un estudio más detallado y deslindes pertinentes: *Película del Far west*, *Historia de la vivienda*<sup>152</sup>, *Historia del cine, una representación de la República de Weimar*, *Historia del Uruguay*<sup>153</sup>, *La cantata de Santa María de Iquique*<sup>154</sup> de Luis

---

<sup>150</sup> Yolanda Ibarra nos dio el día que la entrevistamos la letra de algunas murgas que logró recordar, ver en el anexo.

<sup>151</sup> Ver anexo.

<sup>152</sup> Como regalo para el cumpleaños de Cristina Fyn, recorría desde la época de las cavernas hasta las cooperativas, porque la homenajeada trabajaba en ellas, “hicimos la escenografía con nuestros cuerpos” (Michelena, 2009, 364),

<sup>153</sup> Desde la gesta artiguista, un sketch realizado unos días antes del golpe de Estado según (Michelena, 2009, 366).

<sup>154</sup> La “Cantata Santa María de Iquique” fue compuesta por Luis Advis a fines de 1969. “Musicalmente, la obra sigue la estructura de las antiguas cantatas populares, pero sustituye el motivo religioso tradicional por un tema social. Es música de tradición europea que incluye elementos de raíz americana. [...] una cantata inspirada en la masacre de los obreros del salitre en 1907.” El grupo la estrenó en julio de 1970 en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena. La Dictadura militar destruyó las cintas masters de la obra pero en el exilio el conjunto siguió presentándola.

[http://www.archivochile.com/Historia\\_de\\_Chile/sta-ma2/5/stamamusic00002.pdf](http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/sta-ma2/5/stamamusic00002.pdf). Internet. mazo 2015

*Advis Soy América*<sup>155</sup>, *La sal de la Tierra*<sup>156</sup>, *La madre de Gorki*, *Los pocillos de Benedetti*, *El fantasma de Caterville* de Oscar Wilde, *Rashomon* de Akira Kurosawa<sup>157</sup>, *Capitanes de la arena* de Jorge Amado, *En familia* de Florencio Sánchez, *Becket o el honor de Dios* de Anouilh, *El burgués gentilhomme* y *El avaro* de Molière, *El oso* de Chejov<sup>158</sup>, *El círculo de tiza caucasiano* de Brecht, *El rey se muere* de Ionesco, *El herrero y la muerte* de Mercedes Rein y Jorge Curi, *La zapatera prodigiosa*, *Yerma*, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*<sup>159</sup> de Lorca y

---

<sup>155</sup> El contexto en el que surgió fue muy particular: por haber saludado a compañeras de otro sector, los militares irrumpieron golpeándolas y luego enviaron a cinco presas castigadas a los calabozos durante un mes, para recibir las a su regreso crearon esta obra “como un homenaje a la lucha de nuestro continente [...] la historia de América Latina, de su dominación y de su resistencia[...] La puesta en escena fue un bello espectáculo de expresión corporal y un emocionante reencuentro entre nosotras.” ( Michelena, 2009, 366).

Sobre esta obra Cristina Fyn recuerda: “Entonces armamos toda la historia de América Latina y del momento actual, hacíamos un contorno con expresión corporal, hacíamos todo el contorno de América Latina, [...] éramos Lupe Barone y yo, nos movíamos con los brazos y en espiral, en el piso había un águila negra que era el imperialismo, una compañera que hacía de águila y después quienes venían a ser la resistencia, una cosa también combinada con historia, con música, con poesía. Hay un cuento muy gracioso de la compañera Lilian Celiberti que decía [como si gritara] ‘Soy América, si soy un continente espoleado, maltratado’ pero con mucha fuerza, eso fue una cosa realmente creativa y preciosa.” ( Entrevista personal).

<sup>156</sup> La obra estaba basada en la película homónima que plantea el papel de las mujeres en una huelga de mineros, a partir de las reflexiones y discusiones que provocó realizaron un libro de poemas y relatos que sacaron en forma clandestina de la cárcel y publicaron los familiares. (Michelena, 2009, 366, 367).

<sup>157</sup> No sabemos todavía si basada en la película o en el cuento original del que parte el cineasta.

<sup>158</sup> En un sector donde estuvo Lupe Barone, lograron hacer una especie de gira teatral por varias celdas con esta obra según su testimonio de ( Entrevista personal). Es probable que eso fuera posible porque en la obra intervienen solo tres personajes, Eleva Ivánovna Popova, viudita con hoyuelos en las mejillas” que es propietaria de su tierra (2010,126), Luká su lacayo y el pretendiente de la viuda llamado Simirnov que también es terrateniente.

En el texto que es muy breve la historia gira entorno al encierro de la joven viuda que se niega al amor. Algunos temas son importantes: el duelo, el encierro, la resistencia, la juventud de la protagonista y la admiración que ella despierta, lo ilustramos con algunas citas.

Hablando con su criado sobre su difunto esposo ella dice algo que pudo resultar inquietante al ser escuchado por presas políticas porque algunas de ellas habían perdido a sus compañeros bajo la represión militar : “-[...] El yace en la tumba, yo me enterré entre estas cuatro paredes...Ambos hemos muerto” 127 [...] Te parece que estoy viva, ¡pero es solo lo que te parece! ( 2010,128).

Simirnov el pretendiente de la viuda exclama admirándola : –[...] ¡Aquí ambos sexos son iguales! [...] ¡Es una mujer asombrosa! ( 2010,147)

<sup>159</sup> Ana Demarco recuerda con mucha precisión los ensayos del espectáculo que se estrenó en el sector E, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín. Aleluya erótica en cuatro cuadros y un prólogo.*

varios poemas del mismo autor, (*Los encuentros de un caracol aventurero, Canción del gitano apaleado, La casada infiel, La señorita del abanico*). Michelena habla del Teatro de títeres para los niños (2009,364) pero no pudimos confirmarlo en las entrevistas.

Los elencos iban variando, aunque se podían repetir algunos integrantes, siempre se empezaba de cero: elegían el texto, lo discutían, seleccionaban a los actores, al director y a los técnicos. Sin embargo teniendo en cuenta gustos, aptitudes y elecciones personales, mientras algunas participaban en muchas obras otras compañeras preferían simplemente disfrutar como espectadoras.

Podríamos reconocer cierta relación entre las obras representadas en Punta de Rieles durante la dictadura y los tres temas que predominaron en el repertorio del Teatro Circular según Payrá (1994): el de la sociedad escindida en amigo-enemigo, la compleja relación entre la represión y la libertad, y la elección entre la resignación y el desafío al poder.

---

Esta obra de Lorca presenta el conflicto de un hombre muy mayor que se enamora por primera vez de la joven Belisa, ella no le corresponde y le es infiel la noche de bodas. Perlimplín logra que Belisa se enamore de un joven que él inventa y a través del cual le escribe cartas, de ese modo ella conoce el amor; al final descubre el engaño cuando su esposo muere por propia decisión.

El análisis de esta obra será objeto de otra investigación pero señalaremos su importancia: El erotismo tan reprimido y autorreprimido en la cárcel aflora en el texto, la imagen del cuerpo y el deseo que este provoca constituyen un elemento central en el drama, sin embargo cuando las ex presas políticas recuerdan al obra solo hablan de la magia de los duendes y de la irrupción de los militares durante el ensayo general.

El erotismo atormenta a los personajes, Belisa le cuenta a Don Perlimplín lo que le dice el joven que la ama, que no es sino un engaño de Don Perlimplín: “Belisa-¿Para qué quiero tu alma? [...] El alma es patrimonio de los débiles, de los héroes tullidos y las gentes enfermizas [...] ¡no es tu alma lo que yo deseo! ¡sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido!” (Lorca, 1954,914,915) Luego incitando a Belisa a matar a su enamorado dice don Perlimplín “[...] y yo quedaré libre de esta oscura pesadilla de tu cuerpo grandioso...” (Lorca, 1954,923)

Es importante señalar también que en la obra predominan elementos vanguardistas en las acotaciones y sería pertinente estudiar cómo las llevaron a escena: “por el balcón pasa una bandada de pájaros de papel negro” (Lorca, 1954,895) [esa imagen se repite casi textual más adelante] (Lorca, 1954,908); “las perspectivas están equivocadas deliciosamente. La mesa con todos los objetos pintados, como en una cena primitiva.” (Lorca, 1954,909).

Si tenemos en cuenta que “la selección de agonistas y antagonistas se vincula ideológicamente con el sistema de valores del grupo productor del discurso teatral y el destinatario del mismo” ( Villegas , 1998, 156, 157) no debe extrañarnos que en el repertorio muchos temas estuvieran asociados a preocupaciones reivindicadas por los movimientos sociales de la época. Frente al discurso maniqueo de la dictadura<sup>160</sup> la heterogeneidad del repertorio elegido por las presas políticas en Punta de Rieles constituye una táctica de resistencia.

De toda esta diversidad de escenificaciones realizadas en este “teatro fuera de los teatros” ( Remedi, inédito) , hemos decidido estudiar tres por su valor simbólico en este contexto de encierro: *El rey se muere* de Ionesco, *Becket o el honor de Dios* de Anouilh y *Yerma* de Lorca.

### **El rey se muere**

En el Penal de Punta de Rieles , en noviembre de 1983 , las presas políticas del sector D representaron clandestinamente en la celda 7 la obra de Ionesco *El rey se muere*. Cinco entrevistas realizadas sobre este tema, entre setiembre y diciembre de 2011, a las ex presas políticas Anahit Aharonian , Naína Pierri , Stella Saravia ,María Elia Topolansky, e Ivonne Trías nos permiten reconstruir en parte aquella puesta en escena.

---

<sup>160</sup> Las nefastas consecuencias de este discurso son claras en estas reflexiones: “En el universo autoritario, dice Michel de Certeau, se reemplaza la pluralidad conflictual de una sociedad viva por una dicotomía totalizante [...] proponiendo un discurso de contrarios absolutos que arbitran el bien y el mal y separan socialmente lo limpio de lo sucio [...] El proyecto totalitario de suprimir al opositor político promueve resonancias totalizantes en la esfera subjetiva. La experiencia de alteridad queda distorsionada. El otro humano, portador de todas las ambivalencias también humanas, se condensa en una única figura; se privilegia una diferencia única: comprometido, subversivo y marxista adquieren valor de absoluto en el código semántico, porque convocan la persecución y el espanto.” (Viñar,1993,112)



El programa de mano<sup>161</sup> que fue hecho para tal acontecimiento todavía se conserva, hasta ahora es el único que parece haber sobrevivido a las permanentes requisas (manifiestan algunas entrevistadas que siempre se hacía un programa de mano para cada obra, otras no lo recuerdan ). Fue Anahit Aharonian quien conservó el programa de mano<sup>162</sup> de *El rey se muere* el cual constituye un discurso crítico metateatral<sup>163</sup> importante, especialmente por haber sido escrito en forma colectiva. Ella nos lo mostró cuando la entrevistamos para nuestro proyecto de tesis, luego fue escaneado y preservado en el Archivo del CEIL; está hecho en cartulina, tiene la corona del rey en papel dorado ( reciclado del que envolvía los chocolatines) y por dentro , sostenido con un hilo amarillo torneado, lleva un hoja donde consta la siguiente reflexión sobre la obra escrita con letras mayúsculas y con algunos fragmentos subrayados:

“EL REY SE MUERE” ES UNA MINUCIOSA CRÓNICA DE LA DISOLUCIÓN DE AQUELLO QUE PARECE MÁS SÓLIDO EN LA VIDA.

UN CRÓNICA DE LAS REACCIONES HUMANAS:

- ANTE EL MANDATO DE UNA REALIDAD QUE DIFIERE DE NUESTROS DESEOS
- -ANTE UN SUEÑO QUE NO QUEREMOS ABANDONAR

---

<sup>161</sup> María Elia explica por qué creaban un programa de mano: “tratábamos de hacer las cosas de tal manera que actores y espectadores nos sintiéramos lo más cercano posible a un teatro de verdad. Eso era parte de la magia. Íbamos al teatro esa tarde, como actores o público: nos evadíamos”. (correo personal, 25 de noviembre de 2011)

<sup>162</sup> Ver anexo documental.

<sup>163</sup> Villegas no lo usa en el sentido de “un discurso sobre el teatro dentro del teatro” sino como “la reflexión de los productores de textos teatrales –tanto los dramaturgos como los directores o los grupos teatrales –sobre su propio discurso o el discurso teatral en general, y en el cual postulan funciones o responsabilidades para sus textos teatrales o para el teatro de su tiempo...” (1998,92).

- -ANTE EL CAMBIO INEXORABLE DE LO QUE DESERÍAMOS CONSERVAR INTACTO.

UN DÍA APARECEN EN NUESTRA VIDA (NUESTRO REINO) LOS SIGNOS INEQUÍVOCOS DE QUE ALGO ANDA MAL, QUE YA NO SIRVE, QUE HAY QUE DEJARLO ATRÁS.

Y EL REY, EL HOMBRE, CUALQUIERA DE NOSOTROS, REACCIONA CON TODOS SUS RECURSOS:

-NEGANDO LOS SIGNOS, DISCUTIENDO, REBELÁNDOSE, ACEPTANDO Y VOLVIENDO A REBELARSE.

DICE UNO DE LOS PERSONAJES: “SIEMPRE ES ASÍ CUANDO SE ANONADA UN UNIVERSO”, CUANDO LA REALIDAD CUESTIONA NUESTRAS CREENCIAS , NOS EXIGE ABANDONARLAS.PERO ABANDONARLAS ES ACEPTAR LA MUERTE DE ESE PASADO CONFORTABLE, DE LO QUE HASTA AYER PARECÍA ETERNO E INMUTABLE.

ES A ESA MUERTE A LA QUE SE ENFRENTA EL REY. A LA MUERTE DE LAS ILUSIONES QUE NO RESISTEN LA PRUEBA DE LA REALIDAD.

Y TAL VEZ PORQUE ESA PRUEBA ES IMPLACABLE, ENFRENTARLA CON DESEOS Y TRAMPAS ES TAN INÚTIL Y A LA VEZ TAN HUMANO COMO PRETENDER EVITAR LA MUERTE.

ACEPTAR LA REALIDAD, SU INDEPENDENCIA RESPECTO A NUESTRA VOLUNTAD, ES EL PRIMER REQUISITO PARA PASAR DE ESE REINO ARRUINADO Y ESTÉRIL A LOS NUEVOS DOMINIOS DE FECUNDIDAD Y BELLEZA.

PERO ES UN REQUISITO QUE NO SE ACEPTA FÁCILMENTE, TANTO MÁS DIFÍCIL CUANTO MÁS ALEJADO DE LA REALIDAD ESTÁ NUESTRO MUNDO.

noviembre de 1983”

Estas palabras buscaban acercar un texto que parecía difícil a las espectadoras, eran el fruto de largas discusiones colectivas aunque la redacción definitiva pudo ser de la directora de la obra, Ivonne Trías. Surge claramente una reflexión sobre la distancia que separa el mundo de los ideales de la realidad degradada, evidentemente la derrota política que habían sufrido las organizaciones de izquierda hacía cuestionar la utopía revolucionaria. Con respecto a la reflexión elaborada grupalmente nos dijo Ivonne Trías:

La interpretación de la obra, de cada personaje, fue apareciendo en las distintas reuniones que hicimos para discutir la obra, ya con intenciones de representarla. Fuimos descubriendo (o inventando) sentidos, vínculos. A mí me gustaba mucho la línea de interpretación de resistirse al cambio, a ceder espacios, a soltar amarras e hice lo posible por esa línea. Pero no hubo polémicas fuertes en este caso, sino un ir descubriendo.

Anahit Aharonian relaciona la obra con el momento histórico, las contradicciones del régimen que combinaba en ese momento la dureza extrema con una incipiente vulnerabilidad, “el régimen se acaba [...] en ese año 83 hay una gran

caída de jóvenes estudiantes y son salvajemente torturados [...] el 9 de noviembre hay una manifestación fuertemente reprimida [...] el régimen se está cayendo y sigue dando manotazos.” (Entrevista personal). Recuerda que hasta el último momento en el 85 se ponían sanciones aún sabiendo que no se cumplirían ya que saldrían en libertad.

Demasi (2009,105) señala que a fines de noviembre de 1983 se pensaba que la caída del régimen cívico -militar era inminente, es probable que eso haya provocado una flexibilización de la disciplina del Penal según algunos testimonios y en consecuencia la realización de obras más complejas como esta.

María Elia Topolansky tiene la impresión (compartida con sus compañeras ) de que la obra fue muy importante para el grupo .

Para mí, que me concentré en mi papel de Alabardero, la obra cuestionaba la concepción del mundo de cada uno, crudamente. Descartaba lo muerto, lo caduco. [...] En eso era implacable. Así eran las sentencias del Alabardero: casi juicios inapelables.

Pero fundamentalmente era el "aprender a desechar", a "morir", siguiendo con vida.[...] Recuerdo que cuando la seleccionamos la duda era justamente que el mecanismo de desechar dejara reflexión y apoyos para seguir y no solo destrucción.[...] también habíamos barajado hacer *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, pero que nos pareció que esa sí podía romper diques que en prisión hay que cuidar [...] (correo personal, 25/11/2011 )

La lectura de Naína Pierri fue la siguiente :

Pienso que alude al doloroso proceso de maduración personal y política, al difícil camino de enfrentar la realidad de la represión sufrida por nuestras organizaciones, y de que no era tan fácil cambiar el mundo como habíamos imaginado, de asumir todo lo que eso implica, de superar los idealismos, sin por eso perder los ideales que nos llevaron a ese lugar. Madurar. El dolor de madurar sin perder la identidad política y personal [...].

En el programa de mano figuraban los personajes pero no las actrices ya que las actividades colectivas estaban prohibidas, a pesar de eso hemos logrado identificar parte del elenco y a la directora.

BERENGUER 1º, el Rey: Anahit Aharonian

LA REINA MARGARITA, primera esposa del Rey Berenguer 1º: quizás interpretado por Naína Pierri ( a ella no le queda claro cuál reina representó)

LA REINA MARÍA, segunda esposa del Rey Berenguer 1º: quizás lo interpretó Naína Pierri.

EL MÉDICO, que es también cirujano, verdugo, bacteriólogo y astrólogo: Stella Saravia cree que fue éste su papel.

JULIETA, asistenta, enfermera: posiblemente Mabel Araújo

EL ALABARDERO: María Elia Topolansky

DIRECTORA: Ivonne Trías

APUNTADORA: algunos testimonios indican que esa función la cumplió Mabel Araújo, pero otros sostienen que ella representó a Julieta, la enfermera.

El texto de *El rey se muere* estaba en la biblioteca del Penal, los libros para las presas eran muy importantes por lo que muchas veces los militares los prohibían. María Elia Topolansky comenta al respecto:

En Punta de Rieles (en Libertad también, no así en otras cárceles o cuarteles donde estuve) había una biblioteca. La biblioteca contenía libros que a lo largo de los años habían ido llevando los familiares fundamentalmente. [...] Los criterios de censura fueron múltiples a lo largo de los trece años de cárcel [...] La biblioteca estaba organizada por rubros : ciencias, literatura, arte, etc. y cada quince días cada compañera podía solicitar dos

libros. Claro que si éramos tres o cuatro en la celda yo podía leer también los de otras y viceversa.

El resultado de esta mecánica fue que no solo aquellas que tenían ya el hábito de la lectura sino que todas fuéramos ávidas lectoras y que cuando un título o un autor entusiasmaba a una y lo comentaba ese libro se transformaba en best-sellers rápidamente.

En los años ochenta vino la Cruz Roja Internacional al Uruguay y visitó las cárceles. Como consecuencia de esta visita nos enviaron un montón de libros: la biblioteca se amplió considerablemente. Y entre esos libros estaba Ionesco. Casi todas conocíamos *El Rinoceronte* y creo que ninguna *El Rey se muere*. Pero estaba en la biblioteca y alguien lo pidió. Si no recuerdo mal fue Ivonne Trias.

Todos los testimonios coinciden en que *El rey se muere* fue la única obra de Ionesco que hicieron en el Penal<sup>164</sup>. Primero la leyeron, luego discutieron si era viable hacerla por la cantidad de personajes ( cuando eran numerosos una misma actriz tenía que representar varios papeles porque no podían estar muchas reclusas reunidas para ensayar sin despertar sospecha en los militares) . *El Rey se muere* era viable por tener seis personajes.

Como en otras oportunidades al no haber actrices profesionales se hizo una especie de audición o de casting donde todas las interesadas participaron estudiando algunos parlamentos del rey, entre todas eligieron para ese papel a Anahit Aharonian y luego cada una copió los parlamentos de su personaje.

Según recuerda María Elia Topolansky, Mabel Araújo era quizás quien mejor interpretaba al rey pero consideraron que hacer ese personaje implicaría un gran desgaste para su salud síquica ya muy afectada. Los testimonios coinciden en que

---

<sup>164</sup> Probablemente fue Ivonne quien propuso hacer la obra, ella no recuerda si en esa época Georgina Rodríguez, hija de Rodríguez Monegal, con quien hablaban sobre teatro y literatura estaba en el mismo sector, sí afirma que participó en la discusión de *La cantante calva* o en la de *Rinoceronte*; a esta última obra María Elia la había visto representada por la Comedia Francesa y por la Comedia Nacional.

estaba en tratamiento siquiátrico al ingresar al Penal y que participar en la obra la ayudó mucho. Cuando llegó al sector les impactó su fragilidad y desorientación; se suicidó luego de salir en libertad.

Para Naína y María Elia Topolansky , Mabel Araújo fue Julieta la enfermera , pero Ivonne la recuerda como apuntadora “metida dentro de un arcón en el medio de la escena” frente a esta disparidad de recuerdos repreguntamos, Ivonne se planteó la duda de que Mabel fuese apuntadora en una obra y actriz en otra ,pero no encontramos testimonios todavía de su participación en otro espectáculo salvo en una murga, según cuenta María Elia Topolansky . Ella insiste en que Mabel hizo de enfermera porque los parlamentos eran pocos y cortos la recuerda “vestida de blanco y con una cruz roja como una enfermera moderna”, lo que coincidía con su profesión (era enfermera o nurse).

Es interesante saber que si bien el sentido del texto fue muy discutido, según aparece en la mayoría de los testimonios, no consideraron la posibilidad de modificarlo o de adaptarlo dada su extensión o su temática. Cuando representaban un texto dramático nunca lo intervenían, llama la atención el respeto frente al autor como figura de autoridad.

Es necesario tener en cuenta el edificio del Penal y sus particularidades como ya hemos explicado antes. María Elia Topolansky y Anahit Aharonian estaban en una celda y frente a ellas, en la número 7, se encontraban Naína e Ivonne. La obra se ensayó y estrenó en la celda 7 del Sector D porque se ubicaba al fondo, lo que impedía estar a la vista de la guardia.

Actrices y público compartían el espacio, por lo que la cercanía física era inevitable, dice al respecto María Elia Topolansky

Nuestro escenario era la celda donde además estaba el público casi tocando los actores[...] La puerta no estaba al medio sino sobre una de las esquinas lo que permitía dividir la celda tirando una línea imaginaria desde la puerta a la pared de enfrente a la

misma de este modo quedaban un espacio más grande a modo de escenario y otro muy pequeño para la platea.

*El Rey se muere* no tiene casi escenografía y para lograr ese clima de atemporalidad que plantea Ionesco habíamos tapado con sábanas de distintos colores el fondo. Era algo neutro.

Ella también recuerda así al personaje que representó Anahit Aharonian

El Rey con corona y capa estaba sentado en un trono y al final en una silla de ruedas. Por lo tanto con una silla<sup>165</sup>, cartones y telas hicimos un trono que luego tuvo ruedas falsas.

Las reinas una joven y otra vieja tenían vestidos largos hechos con sábanas y coronas de cartón y papel dorado (de los cigarrillos). Daban vueltas alrededor del Rey en referencia fundamentalmente a sus monólogos.

Cuando María Elia Topolansky se refiere al personaje que interpretó, el Alabardero dice

[...] me gustó de entrada. Es como el otro yo o la conciencia del Rey. A lo largo de la obra, con frases muy breves le acota cosas o se las anuncia y sólo al final tiene un largo monólogo con la interpretación del mundo que desaparece.

Me disfracé con un casco hecho de cartón y forrado con papel aluminio (de cigarrillos y otros envoltorios que siempre guardábamos. En las cárceles no se tira nada, todo puede servir), una túnica hasta media falda, pantalones y cinturón y tenía una lanza hecha con un palo de escoba y que terminaba en punta: la alabarda.

El Alabardero casi no se movía, emitía sus juicios parado a la izquierda del Rey y los reafirmaba con la alabarda (la lanza).

---

<sup>165</sup> Anahit recuerda bancos y no sillas.



El espectáculo tenía música de guitarra, pero nadie recuerda qué compañera la ejecutaba, tampoco quién era la utilera. La iluminación se hacía “tapando y destapando las ventanas. Así, una sábana roja delante de una de las ventanas daba un resplandor que luego al retirarse se transformaba en luz”<sup>166</sup>. Es posible, pero no pudimos confirmarlo, que Julia Armand Ugon haya hecho la escenografía y los efectos especiales porque era artista plástica, si no fue así, quizás actuó.

Sólo podían ver la obra las compañeras del sector. El sector D abarcaba cuatro celdas con 12 mujeres en cada una, aunque eso varió a lo largo de los años. La obra era vivenciada como un trabajo de elaboración colectiva<sup>167</sup>.

En ese entonces (no siempre fue así) las celdas permanecían abiertas durante el día. El corredor era bastante ancho tenía una ventana al final y al comienzo una reja de piso a techo cerrada. Del otro lado de la reja estaba la guardia que cada tanto recorría el sector.

Pero en noviembre de 1983 toda la disciplina era más floja y no siempre recorrían. Había rutinas. Entonces se podía fijar un horario para la representación. Siempre se hacían en la última celda, la más alejada de la guardia para evitar problemas e incluso tener tiempo de hacer desaparecer todo antes que alguna milica llegara al lugar.

Siempre había una o dos compañeras medio sentadas sobre el corredor para ver y oír. Pero ellos sabían que hacíamos estas cosas.

---

<sup>166</sup> María Elia Topolansky ( correo personal 25/11/ 2011)

<sup>167</sup> “No en todos los momentos en el Penal y no en todos los sectores y no en todos los grupos se regularon de la misma forma; y también hubo una evolución a lo largo de esos 10, 12 años que estuvimos ahí, [...] porque crecimos cada una y porque también vinieron compañeras mayores que también nos ayudaron a madurar. Fue una maduración personal y también política [...] se fue aprendiendo a vivir mejor y a relacionarnos mejor. En ese momento en ese sector nosotros teníamos una convivencia muy colectiva, todo estaba colectivizado. Colectivizamos la comida que llegaba, las noticias, lo que hablábamos con la familia, el trabajo, todo [...] Nos reuníamos en cada celda para discutir las cosas y pensar en lo que estaba sucediendo y pensar cómo actuar, y participábamos todas y hablábamos todas y decidíamos todas. [...] una forma de relacionarnos que era participativa, democrática igualitaria. Cosa que no siempre fue así [...] No fue una cosa particular del teatro, sino que fue como un espacio donde eso se dio [...]” (Entrevista personal Nº 6)

Para hacer la obra había que ensayar, trabajar en los disfraces y no todo el elenco pertenecía a la misma celda. Así que las otras compañeras ya sabían que se venía algo y también a veces qué era lo que se venía. Prestaban sábanas, a veces daban ideas, juntaban papeles de colores, desalojaban la celda para que pudiéramos hacer los ensayos. De alguna manera la obra también era de ellas.

Cuando llegaba el día era como la culminación de algo muy anunciado, hasta entrevisto y medio oído. La obra era de todas.<sup>168</sup>

Como ocurría luego de un “estreno” se hablaba de la obra durante varios días. La recepción fue muy buena, como siempre hubo gran expectativa y mucha atención, no recuerdan si pudieron aplaudir o no. Anahit Aharonian recogió el testimonio de una de las compañeras que vio la obra, Pelusa, ella recordó que un soldado entró en medio de la representación y al ver la escenografía creyó que la pared se había rajado, extrañamente la obra no se interrumpió, esto permite suponer que se hizo en un momento de “afloje” en la disciplina del Penal.

En esta obra al igual que en *Becket o el honor de Dios* el tema del poder despótico se plantea con gran complejidad y con matices que no aparecen en el discurso de la izquierda de la época<sup>169</sup>. Se trata de un rey que también es vulnerable, a veces ingenuo, que pide ayuda de un modo que podría provocar ternura<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> María Elia Topolansky ( correo personal 25/11/ 2011)

<sup>169</sup> El siguiente testimonio de una presa política que fue espectadora lo explica: “[...]a mí me pasó eso con Becket, que vi algo que me pareció tan diferente a lo que estábamos acostumbradas nosotras, era ‘todo’, no solo el teatro, todo lo nuestro era muy esquemático te diría, bueno lo que está bien, lo que está mal, lo que se hace,... claro no, no había lugar para muchos matices, para mucha problematización, que eran así las cosas... [parece pensar lo que va a decir ] que eso a mí se me hizo pesado, supongo que a mucha gente, pero viéndolo ahora de lejos, pienso bueno, fue la forma que tuvimos de resistir, de aguantar, aferrándonos así a cosas muy simples y sin matices, ... [ queda en silencio pensativa]” (Entrevista Nº 2)

<sup>170</sup> Estos parlamentos pueden ilustrarlo: El Rey- ¡Horror ¡ ¿No quiero que me embalsamen![...] ¡No quiero que me quemen! No quiero que me entierren [...] Quiero que me guarden entre brazos calientes, entre brazos frescos, entre brazos tiernos, entre brazos firmes.” (1983,36) y recordando su

Es posible distinguir una estrecha relación entre algunos temas relacionados con el poder desarrollados en *El rey se muere* y los problemas que debían enfrentar las presas políticas en su experiencia carcelaria: la ineptitud<sup>171</sup> en el poder, la relación del médico con el poder<sup>172</sup>, el olvido y la memoria. La idea del poder como teatralidad también se desarrolla en la obra<sup>173</sup>, el deseo de poder omnímodo<sup>174</sup>, el temor a perderlo<sup>175</sup> y el miedo a la muerte<sup>176</sup>.

Al final de la obra surge imagen del rey en el sillón de ruedas como símbolo del deterioro del poder que ya se había sugerido en otras metáforas como la del agujero o el abismo<sup>177</sup>. En la última escena el rey está sentado en su trono mientras desaparecen las puertas y las paredes progresivamente de la sala del Trono “Ahora ya no hay nada en el escenario más que el Rey en su trono envuelto en una luz gris. Después el rey y el trono desaparecen igualmente [...]” (1983,65)

---

antiguo poder dice “Podía decidir no morirme.” (1983,50) “Me amo a mí mismo, siempre. A pesar de todo, me amo. Todavía me siento. Me veo. Me miro.” (1983,50)

<sup>171</sup> “El médico (señalando al Alabardero)-Señor, el ejército está paralizado. Un virus desconocido se ha introducido en su cerebro y sabotea los puestos de mando.” (Ionesco,1983,22)

<sup>172</sup> Cuando lo acusan al médico de las muertes de la que fue responsable dice excusándose “Yo obedecía órdenes. Era un mero instrumento, un ejecutante más que ejecutor, y lo hacía eutanásicamente. Además lo lamento. Perdón.”(1983, 34 )

<sup>173</sup> Veamos citas que lo ejemplifican en el texto : “Margarita – [...] Todavía tenéis un papel que representar [...]” (1983,14)

“El Rey- [ dice sentirse como] un comediante que no sabe su papel el día del estreno, y que tiene agujeros, agujeros, agujeros. [...] No conozco a ese público, no quiero conocerlo, no tengo nada que decirle. [...]” (1983, 29)

<sup>174</sup> Se expresa el deseo de que todo se destruya con él y el deseo de ser recordado, estudiado, llorado “El Rey- [...] Que aprendan a leer deletreando mi nombre [...] Que yo esté por encima de los íconos [...]” (1983,36) .

<sup>175</sup> “El Médico-[...] estamos rodeados de enemigos.” (1983, 54)

<sup>176</sup> “El Médico- Cuando los reyes se mueren se agarran a los muros, a los árboles, a las fuentes, a la luna; se agarran ...” (1983,55)

“El Rey-Los reyes deberían ser inmortales.

Margarita-Tienen una inmortalidad provisional”(1983, 28)

<sup>177</sup> “ Margarita-[...] Ahora el reino está lleno de agujeros como un queso Gruyère.” (1983,14)

Margarita - ¡En qué estado está tu reino! Ya no puedes gobernarlo, tú mismo te das cuenta, no quieres confesártelo. [...] ya no tienes poder sobre nosotros” (1983,21)

“Margarita- El abismo se agranda debajo, el agujero, encima, el agujero.” (1983,54)

Es interesante además que en una de las últimas escenas el Rey mira hacia el público pero no lo ve y la Reina María aclara “No os ve”, se rompe de ese modo la cuarta pared (1983,59). También aparece en el Rey la intuición de ser parte de una ficción<sup>178</sup> que Margarita le confirma “Vas a morir dentro de hora y media, vas a morir al final del espectáculo.” (1983,20)

### **Becket o el honor de Dios**

Esta obra, que resulta inusual por la complejidad con la que se plantea el tema del poder, se hizo también en el sector D, probablemente en 1983, el mismo año que representaron *El rey se muere*. El libro estaba en la biblioteca del Penal y aunque la obra es extensa la representaron, como en el caso anterior, sin suprimir ninguna escena. Tuvo muy buena recepción<sup>179</sup> y se trató como siempre de una creación colectiva, pero la dirección probablemente la realizó Ivonne Trías.

Tratamos de reconstruir el elenco según el testimonio de María Elia Topolansky ( correo personal 15/07/ 2013) ya que las demás entrevistadas no pudieron recordarlo: ella representó el papel del Rey y el del Papa, Elenita Vasilskis el de Tomás Becket, no está segura pero cree Isabel Viñas hizo de La reina Madre, Gwendolina quizás que fue Naina Pierri y señala que la encargada de cambiar la escenografía y de ayudarlas con el vestuario detrás del escenario fue Gloria Echeveste, el espectáculo tuvo música pero no recuerda quién la ejecutaba. El recuerdo de Ivonne Trías no

---

<sup>178</sup> Lo expresa de ese modo: “...no hago más que literatura” (1983, 38) y el Médico dice en la misma escena: “Siempre se hace literatura hasta el último instante. Mientras esté uno vivo, todo es pretexto para la literatura.” (1983, 39)

<sup>179</sup> “¡Impresionante, impresionante! Y como esa obra fue [...] más cercana en el tiempo, pienso que muchas compañeras se acuerdan, porque lo comentamos. Cuando sale el tema, siempre Becket fue un hit. [ríe brevemente]” (Entrevista Nº 2)

coincide con el María Elia Topolansky con respecto a Becket (Canciller del Rey), cree que fue ella quien lo representó y dice que se sintió identificada con el personaje, aclara además que fue la obra que más le gustó de todas las que hicieron.

La obra se llevó a escena en una celda del sector D resolviendo los aspectos prácticos<sup>180</sup> del mismo modo que lo hicieron para *El rey se muere*, corriendo las cuquetas para un costado como ya lo hemos explicado. Ivonne evoca una escena en particular que nos muestra una particularidad del pacto espectacular.

[...] en un momento iban el Rey con su Canciller a caballo y nosotras habíamos puesto una sábana así, que tapábamos la parte de abajo y no sabíamos cómo resolver el tema de los caballos, porque no queríamos hacer el ridículo tampoco. Todas las compañeras sentadas así en el suelo y en las cuquetas, pusimos esa sábana [...] que tapaba de la mitad para abajo y empezamos a hacer el movimiento como que íbamos a caballo y saludábamos y estaban tan metidas en la historia que nosotras saludábamos, y ellas saludaban (risas) las que estaban mirando [...] era una necesidad de colocarse entera con lo que estaba pasando y salirse de ahí [...] (Entrevista personal)

Los militares supieron que la obra fue representada según el testimonio de María Elia Topolansky, ella explica además que se dio en un momento de afloje de la disciplina en el Penal en el cual podían circular libremente dentro del sector y la guardia solo entraba a veces:

En esa época teníamos durante el día las rejas de las celdas abiertas salvo que hubiera alguna sanción o algo raro. Es decir que podíamos circular dentro del sector y de celda en celda libremente. Los sectores (casi todos) tenían cuatro cel-das dos

---

<sup>180</sup> “Para la representación corrimos las cuquetas hacia los costados y el fondo. La puerta de acceso estaba a mitad de uno de los lados largos del rectángulo. Hacia un lado y con espacio limitado estaba el público y hacia el otro, incluyendo el espacio de la puerta era el escenario. El escenario estaba dividido en dos partes: al fondo estaba Gloria con la utilería y vestuarios, escondida por un telón (sábanas) y entre el telón y el público actuábamos. Creo recordar que a un costado estaba la que hacía la música.” ( Testimonio de María Elia ,correo electrónico)

de un lado y dos del otro de un corredor bastante ancho donde había mesas y en ese entonces uno se podía sentar a jugar a las cartas, escribir , leer, conversar. Entre medio de cada celda había un baño (con waters y ducha), de los dos lados.

En la época en que nos mantenían con las rejas cerradas de día cada vez que alguna quería ir al baño debía llamar, esperar a que la milica abriera la reja que cerraba el corredor y luego la de la celda. Usar el baño en tiempo limitado y volver para ser nuevamente encerrada. Para bañarse había horarios por celda. Liberaban a toda una celda, nos bañábamos y volvíamos. Esto llevaba a que las milicas entraran y salieran permanentemente del celdario. Cuando empiezan a dejarnos libre circulación en el celdario de día, ya no tienen que entrar para nuestro pasaje al baño, entonces entran puntualmente para hacer recorridas o si sienten algún ruido o falta de ruido "sospechoso".

En plena representación, y lo recuerdo porque en ese momento yo estaba disfrazada de Papa, toda de blanco y con el gorrito ese que usan los papas, entra una milica (seguramente hacía rato que no veía circular a nadie por el corredor .Ellas estaban sentadas al otro lado de la reja que cerraba el corredor y desde allí controlaban los movimientos y los ruidos).La representación se hacía en la última celda, así que la milica no ve a nadie en las dos primeras celdas, no ve a nadie en los baños y llega a la reja de la celda donde ve a todas, público y actores. Yo la veo pero sigo y nadie le da bolilla. Queda parada y se va y ya no vuelve. No sé qué habrá pensado pero sí sé que informó porque unos días después y luego de una requisita me dejaron el gorrito de Papa sobre la almohada de mi cucheta como diciendo "sabemos todo lo que hacen".

Los temas centrales en la obra, como en el caso de *El rey se muere*, están relacionados con las preocupaciones que la situación concentracionaria de Punta de Rieles generaba : el poder, el honor (aunque en los testimonios nunca se habla del honor sino de la dignidad) y la traición.

En relación al poder interesan sus límites<sup>181</sup>, sus desbordes y contradicciones (la tortura, el silencio del pueblo aterrado y sometido, mecanismos necesarios para conservar el poder), la vulnerabilidad y la fortaleza que coexisten en él, la soledad del poder, su cuestionamiento desde la reflexión (brutalidad versus sabiduría y pensamiento), la teatralidad del poder (el desfile como escenificación, el disfraz, el espionaje, el arma de la seducción<sup>182</sup>), la fuerza y la inteligencia<sup>183</sup>, el desprecio por el vencido<sup>184</sup>.

Con respecto a la traición surge el tema de la colaboración con el poder, la defensa del honor y los principios, frente a la conveniencia o la adulación<sup>185</sup>, el valor de la amistad; sobre estos temas existe un diálogo que es central en la obra y que todavía recuerdan: “[...] hay una escena divina que se encuentran los dos a caballo, que hay un momento [...] un diálogo muy importante y muy tenso entre ellos dos, porque ellos dos parece que fueron muy amigos y después por cuestiones de la política [...] se separan [...]” (Entrevista N° 2)

Becket debe encontrar su honor, ese es el conflicto de la obra, un conflicto planteado y resuelto de modo muy diferente en *Fuenteovejuna*<sup>186</sup> de Lope de Vega, Se pregunta cómo conciliar servir a Dios y al rey “-Mi príncipe...Si fueras verdaderamente mi príncipe, si fueras de mi raza, ¡qué sencillo sería todo! Yo te

---

<sup>181</sup> “El rey-[...] ¿Para qué sirven las conquistas, en el fondo? [...] siempre hay que pagar el precio...[...]” (2010,13).

<sup>182</sup> “Becket-Mi príncipe, no hay que desesperar al enemigo. Eso fortalece. La dulzura es la mejor política. Ablanda. Una verdadera conquista no debe destruir; debe podrir” (2010,82)

<sup>183</sup> Hay cierta relación con los conceptos de Balandier que ya hemos analizado: El rey -¡A caballo, Tomás! Por la grandeza de Inglaterra! Con mi puño y tu cabeza haremos un espléndido trabajo entre los dos” (2010,71).

<sup>184</sup> “El rey-[...] Siempre hemos llamado perros a los sajones.” (2010,35)

<sup>185</sup> El rey dice a Becket “te repugna la mentira” (2010,52)

<sup>186</sup> Casi todas las entrevistadas recuerdan que vieron la versión que crearon Antonio Larreta y Dervy Vilas que se estrenó en El Galpón en 1969. Según Roger Mirza el espectáculo es el mejor ejemplo del “teatro militante de modelo brechtiano de tendencia épico-didáctica partir de un intertexto clásico” (2007, 97).

hubiera rodeado de ternura, en un mundo ordenado.[...] sin tener necesidad de preguntarnos nada, nunca” (2010,57)

Aunque solo aparece una referencia a la tortura la reflexión que hace Becket dirigiéndose al frailecito debió ser muy movilizadora por la experiencia reciente que habían tenido las presas políticas

Ahora te torturarán, hombrecito [...] He tenido que verlo muchas veces, profesionalmente. Todos creemos en la entereza de nuestra alma, pero los otros son horriblemente ingeniosos, y tiene un conocimiento de nuestro cuerpo que ya querrían para sí esos asnos de nuestros médicos [...] todos terminan por confesar, siempre. ( Anouilh, 2010, 75)

También es especialmente sugestiva la imagen de la desnudez del cuerpo del rey sobre la tumba de Becket esperando que vengan a flagelarlo, el monarca ha logrado el apoyo de la Iglesia para evitar que su hijo le arrebatara el trono, entonces le dice a Becket, que aparece luego de haber sido asesinado por orden suya, cómo se siente: “ esperando que esos brutos vengan a ponerme las manos encima [...] Y yo debo entregarme desnudo a esos brutos; yo que tengo la piel tan delicada. Te aseguro que tú mismo tendrías miedo.” (2010,13).

Otro tema presente en la obra que también surgía en *El rey se muere* es el de la incomunicación y la idea de que el otro es insondable, dice el arzobispo refiriéndose a Becket “[...] Tiene un alma extraña, inasible. [...] Estaba siempre como ausente. En realidad se buscaba a sí mismo.” (2010,31).

El sometimiento de la mujer está presente tanto en la situación de las jóvenes que elige el monarca como en la que padece la reina. Sin embargo hay un personaje femenino muy especial, Gwendolina, es la joven amante de Becket, cuando él le ordena ir a la recámara del rey ella se suicida sin anunciarlo, pero antes le recuerda a Becket que él pertenece al pueblo sajón, el mismo que ha sido sometido por el rey



de Inglaterra<sup>187</sup>, y le advierte veladamente que todavía puede elegir. Las palabras de la joven resumen la postura que asumieron en la cárcel las presas políticas: “te has olvidado que aun a aquellos que lo han perdido todo siempre les queda algo.” (2010,54)

También está presente el tema de la pasión y el erotismo del que no se hablaba en el colectivo y que resultaba difícil de llevar a escena por no contar con actores.

se nos planteó un problema en la escena entre Becket y Gwendolina. Era una escena de amor y eso no era fácil para hacer siendo que éramos todas mujeres aunque algunas nos disfrazáramos de hombre. Elenita (que hacía el papel de Becket) lo resolvió muy bien: se consiguió una pluma larga (la sacamos de un plumero que a veces traían los milicos con intenciones de que limpiáramos los techos) y esa pluma de avestruz que habíamos alargado con un manguito dorado y pintado, le servía para acariciar a Gwendolina sin tocarla pero creando una escena amorosa. (correo electrónico personal 15/07/2013)

Otro tema que aparece sugerido en el texto es el del amor homoerótico entre Becket y el Rey, explicitado en los celos de la Reina y los reproches de la Reina madre. Es interesante destacar que el erotismo fue un tema tabú para las presas políticas, la violencia sexual padecida puede ser una causa; a veces intentan explicarlo desde lo ideológico<sup>188</sup>; casi nadie hablaba seriamente del deseo. La homosexualidad era muy

---

<sup>187</sup> El olor a cebolla que percibe Becket en el cuchillo del frailecito, le trae a la memoria su tierra y ese olor parece repugnarlo, él que es sajón ha defendido los intereses del rey quien ha sometido a su pueblo.(2010,76)

<sup>188</sup> Nos contaron que en el FUSNA un soldado le preguntó a una presa política que había caído con Raúl Sendic, el histórico dirigente del MLN “Decime negra y cuando tienen ganas ¿cómo hacen?” [...]. La negra que quedó medio desacomodada, volvió muerta de risa diciendo ‘No saben gurisas lo que me pasó’. Entonces [...] le contesta al milico ‘No, lo que pasa que nosotras trabajamos con la mente’, [...] lo que le quiso decir, que además tampoco iba a entender, era que era un problema ideológico [...] yo creo que esa respuesta de la negra esclarece por qué el tema del sexo quizás no estaba presente, porque nosotras éramos presas ‘políticas’, ahí lo central y lo fundamental era lo ideológico, no lo sexual o las ganas...” (Entrevista personal)

mal vista porque no era compatible con la lucha política, y cuando recuerdan espontáneamente que existió apenas aluden al tema, sí reconocen que hubo parejas que sublimaron el deseo asumiendo roles masculinos y femeninos pero también eso provocaba rechazo.

## **Yerma**

Lorca fue el autor preferido de las presas políticas en Punta de Rieles (Michelena, 2009, 365) se llevaron a escena tres de sus obras y se recitaron varios de sus poemas, eso no fue casual ya que se identificaban ideológicamente con él, era una de las víctimas de la guerra civil española, había sido asesinado por la dictadura franquista. Su obra *Yerma* se representó en el sector D<sup>189</sup>, el mismo en el que se hizo *El rey se muere* de Ionesco y *Becket o el honor de Dios* de Anouilh, la fecha probable es en el invierno de 1983<sup>190</sup>, unos meses antes del estreno de la obra de Ionesco.

---

<sup>189</sup> “[...] lo que yo me acuerdo es que lo hicimos en una celda que daba hacia el patio, hacia el lugar de tender la ropa, que era más grande que las que estaban hacia el otro lado, no era mi celda, yo estaba en la otra celda. Compartía la celda con Yessie y otras muchas, porque creo que éramos ocho en cada celda [...] (Entrevista personal a Lilián Celiberti)

<sup>190</sup> *El rey se muere* se representó en noviembre de 1983 y Lilián Celiberti fue liberada en ese mes según su testimonio y el dato que figura en el libro de Rico ( Tomo II,108,324,2008) por lo tanto *Yerma* tuvo que ensayarse y estrenarse antes que el texto de Ionesco. Naína Pierri también cree que se estrenó en 1983.

Citamos dos testimonios : “*Yerma* no fue una obra de fin de año [...] debe haber sido julio o agosto [...] yo creo que *Yerma* fue primero y después *El Rey se muere* [...] creo que llegué en marzo y me fui en noviembre y *Yerma* cayó en el medio, que ya no me acuerdo en qué mes (Entrevista a Lilián Celiberti) “*Yerma*” esa sobre el final, muy polémica, después te cuento, porque fue a lo último, cuando ya teníamos más de treinta y estábamos preocupadas por si íbamos a poder tener hijos o no, por cuándo nos iban a soltar, y *Yerma* era un poco fuerte para nuestra preocupación femenina de ese momento.[...] (Entrevista Nº 17)

No pudimos confirmar quiénes integraron el elenco, solamente sabemos que el papel de Yerma lo hizo Lilián Celiberti<sup>191</sup>, y que probablemente una presa política que era artista plástica hizo en papel maché la cabeza del macho cabrío y otra se ocupó de la música.

Una entrevistada habla de “shock emocional” que la obra provocó en el colectivo (Entrevista N° 6) y aún quienes no vieron la obra la recuerdan por su repercusión, cuando llegaban al sector era imposible que las compañeras no hablaran de la particular recepción “habían llorado todas”<sup>192</sup> y “el estreno se dio en un clima muy fuerte y de gran emoción” ( Michelena, 2009,367). Naína Pierri cree que Yessie Macchi<sup>193</sup> integró el elenco porque estaba en ese sector, y lo valora de este modo: “era una cosa fuerte y que obviamente aludía a nuestra condición de ‘yermas’ a la fuerza [...]. También tendía a retrotraer a la propia situación de Yessie que ella había burlado, digamos, ese cerco y había conseguido generar vida dentro de la cárcel” (Entrevista por Skype )

El texto de Lorca plantea la infructuosa espera de una maternidad que no se concreta, ese es el único anhelo de Yerma<sup>194</sup>, la protagonista se siente asfixiada por estar confinada a su hogar y ve pasar el tiempo mientras su desesperación aumenta, resuelve su conflicto matando a su esposo para ponerle fin a la tensa espera.

---

<sup>191</sup> Ella nos contó su vivencia: “[...] increíblemente todo el recuerdo se junta en el final, todo mi recuerdo de la obra, de mi actuación en la obra, fue en el momento que termina y me siento como en un vacío [...]” (Entrevista personal )

<sup>192</sup> “*Yerma* había liberado esa cosa de poder llorar a piacere porque tenías un motivo externo. [...] el impacto desde la conexión más esencial, como mujer...” (Entrevista N° 12).

<sup>193</sup> Ella fue una de las rehenas de la dictadura, en esa época ya había tenido a su hija, desarrollamos este tema en el capítulo 3. Según el libro de Rico (2008) fue detenida el 13 /06/1973 y liberada el 04 ó 12 /03/1985.

<sup>194</sup> Mientras que Juan, su esposo, es feliz sin tener hijos y la desea a ella, Yerma anhela ser madre y no desea a su marido; quiere un hijo propio y no criar a un sobrino, siente que toda la naturaleza es fértil menos ella, dice: “No es envidia lo que tengo; es pobreza.” (1954,1225)

Le canta al hijo que desea, que intuye y presiente, “[...] Te diré niño mío que sí,/ tronchada y rota soy para ti./[...]¿Cuándo niño vas a venir?/¡Cuándo tu carne huele a jazmín!” (1954,1194)

La tragedia se presiente en *Yerma* desde el comienzo, en la obsesión de la protagonista que cuenta cada día de su infructuosa espera, en su rencor<sup>195</sup>, en sus frases enigmáticas<sup>196</sup>, en sus extrañas sensaciones - se empieza a sentir como un hombre-, en el temor manifiesto de Juan, dice que ella lo mira “con dos agujas” (1954,1240). El siguiente parlamento de Yerma refleja poéticamente su dolorosa y sensual espera

Yerma (Como soñando.)

¡Ay, qué prado de pena!  
¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura!,  
que pido un hijo que sufrir, y el aire  
me ofrece dalias de dormida luna.  
Estos dos manantiales que yo tengo  
de leche tibia, son en la espesura  
de mi carne dos pulsos de caballo  
que hacen latir la rama de mi angustia.  
¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido!  
¡Ay, palomas sin ojos ni blancura!  
¡Ay, qué dolor de sangre prisionera  
me está clavando avispas en la nuca!  
Pero tú has de venir, amor, mi niño,  
porque el agua da sal, la tierra fruta,  
y nuestro vientre guarda tiernos hijos  
como la nube lleva dulce lluvia. (1954,1224)

No es casual que se haya representado *Yerma*<sup>197</sup> porque el tema de la maternidad estaba presente tanto en las presas políticas más jóvenes como en las que se acercaban a la edad infértil, nos dijo una entrevistada: “Nunca pudimos resolver esa polémica, de qué era peor, si ser joven y estar presa pero tener la vida por delante, perderse los mejores años de juventud como decían ellas [se refiere a las presas

---

<sup>195</sup> Ella dice que “la sangre se les vuelve veneno” (1954, 1191) a las mujeres infértiles.

<sup>196</sup> “Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye.”(1954,1231).

<sup>197</sup> Con respecto a la elección de los temas nos dijo una entrevistada “... me parece que elegíamos cosas que tenían un sentido liberador [...] había una proyección de que lo que soñábamos nosotros, de nuestra libertad y de nuestras posibilidades de poder elegir alguna vez más libremente, sin los límites territoriales que teníamos” (Entrevista Nº 5)

mayores], o lo que decíamos nosotras, estar presa cuando parecía que no les quedaba más vida por delante [...]. (Entrevista N° 17)

Era un tema que las movilizaba mucho, algunas mujeres sufrían por tener hijos<sup>198</sup> y otras por no tenerlos, los siguientes testimonios lo explican con claridad

[...] lo que significaba la maternidad para aquellas que éramos madres, pero que también de alguna manera éramos madres “Yermas”, en la medida en que nuestra maternidad era trunca, era conflictiva, era dolorosa [...] Me hubiera gustado o no tener hijos, o si los tenía [sonríe apenas] haber vivido la infancia con ellos; [...] esos dolores que estaban en mujeres jóvenes, porque en ese momento también estaba el hecho de tener un cuerpo joven, un cuerpo fértil, un cuerpo que entra a una cárcel teniendo veinte años” (Entrevista N° 8)

[...] las maternidades que todavía no se habían podido realizar, era un tema que no se hablaba pero que estaba presente, muy fuertemente<sup>199</sup> [...] por eso después que salimos hubo ¡una cantidad de bebés! [ríe] que nacieron uno atrás del otro[...] (Entrevista N° 5)

En la obra aparecen otros temas importantes además de la angustia por la esterilidad<sup>200</sup>: el rol de género<sup>201</sup>, el control de las otras mujeres (en las cuñadas, las

---

<sup>198</sup> Los habían dejado al cuidado de sus abuelos, parejas u otros familiares, los veían en las visitas que resultaban muy traumáticas para los niños por las revisiones a las que eran sometidos; muchas veces las presas políticas eran sancionadas arbitrariamente y quedaban sin la visita pero a los familiares recién se lo informaban cuando llegaban al Penal.

A Lilián Celiberti la sancionaron cuando su hijo de seis años viajó especialmente de Italia para verla, el niño regresó a Europa sin que el encuentro se realizara. (Sapriza, 2008, 279)

<sup>199</sup> El temor de no poder tener hijos al salir de la cárcel era comprensible porque no sabían con certeza cuándo serían liberadas y además en esa época la fertilización asistida no era una alternativa posible.

<sup>200</sup> A Yerma le preocupa el paso del tiempo lleva la cuenta de cada año y cada día que no es madre, llora cuando ve los hijos de las vecinas, se autocompadece, se reprocha a sí misma: “Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda [...]” (1954,1243)

<sup>201</sup> Los roles de género están pautados claramente: a Juan no le gusta que Yerma salga, la hace vigilar con sus hermanas porque le preocupa el qué dirán y cuidar su honra; la vieja le recuerda a la protagonista que no es Dios (ya que no existe) quien tiene que amparar a la mujer, sino los hombres. Yerma aunque discute con su marido, le es fiel y le obedece, reconoce que no es malo pero lo siente frío y lejano.

vecinas, la vieja que le ofrece a su hijo como semental), la discriminación<sup>202</sup>, la rivalidad, la incomunicación, las ilusiones frustradas, el encierro forzado.

El tema de género que está implícito en la obra no se planteaba en la discusión de la izquierda en esos años, surgió en algunas de las presas políticas mucho más tarde cuando fueron liberadas y viajaron a Europa<sup>203</sup>.

El poder también está presente en esta obra de diferentes formas en relación al rol de género y a la dominación masculina<sup>204</sup> y específicamente en el poder que tiene hombre de dar o negar un hijo, en un momento de Yerma exclama: “¡Ay, si los pudiera tener yo sola! (1954,1237) y cuando mata a su esposo dice “he matado a mi hijo” (1954,1258).

Es importante establecer similitudes entre la situación que viven los personajes de Lorca y la que padecen las presas políticas en el Penal, por ejemplo la falta de libertad de la protagonista de la obra y la que sufren las mujeres en la cárcel.

Yerma está confinada en su casa y es vigilada por sus cuñadas, la obra refleja un universo de mujeres en el cual la presencia del hombre está identificada con el

---

<sup>202</sup> Las mujeres fértiles, llaman “machorras” a las que no tiene hijos y las creen responsables de la infertilidad.

<sup>203</sup> Lilián Celiberti, activista que actualmente coordina el colectivo feminista Cotidiano mujer reconoce que en su vida el tema de género surgió en el exilio en Italia en el 74 luego la primera vez que estuvo en la cárcel. En la entrevista personal que le hicimos nos dijo “yo conocí el feminismo en Italia, pero en ese momento, yo lo único que tenía en la cabeza es que quería ser madre otra vez [...] Cuando estoy en ese año y medio sola, ahí sí empiezo toda una reflexión sobre la autoridad masculina, sobre los militares, sobre el autoritarismo [...]”

Ana María Araújo recuerda una frase que le repetían los compañeros indicando que lo prioritario era la lucha por la liberación de los pueblos y que la lucha por la liberación de la mujer vendría después. Marta Valentini dice que en Punta de Rieles en un sector donde eran 40 mujeres que estudiaban en pequeños grupos propuso tratar el tema de la mujer y las compañeras no quisieron (Sapriza, 2001).

<sup>204</sup> Así lo reflexionan: “el mito de la maternidad como parte de una realización femenina [...] era la cuestión del ser para el hombre, que la maternidad no pensada como una realización propia, sino justamente, si no sos madre no sos nada..., y no sos nada para la sociedad, y no sos nada para el hombre no, entonces la búsqueda de esa pista y que era un tema muy tabú entre las mujeres militantes y que lo hablábamos algunas, [...] El tema de la autoridad masculina, el tema del ser para el hombre, el tema de la idealización de la pareja, de la pareja revolucionaria, o sea la reconstrucción patriarcal pero revolucionaria [ríe apenas] en última instancia, pero en ese momento ni yo tenía la reflexión que tengo ahora o que tuve después, eran más que nada búsquedas intuitivas, [...]” (Entrevista Nº 8)

poder, a tal punto que ella desea ser hombre para sentirse libre. En el Penal de punta de Rieles eran los militares los que ostentaban el poder y las presas políticas los asociaban con la irracionalidad, la fuerza física y la bestialidad, quedaban fuera del universo femenino que se clausuraba al cerrar la reja del sector.

Algo similar ocurre con el tema de la rivalidad que mantienen algunos personajes femeninos en *Yerma*, en Punta de Rieles el problema también estaba presente, había cierta rivalidad<sup>205</sup> entre algunas presas políticas, pero eso aparece apenas sugerido en los testimonios, a la hora de reconstruir la memoria prefieren resaltar la imagen de un colectivo homogéneo. La rivalidad mayor se dio entre las presas políticas y las mujeres soldados<sup>206</sup>, no aparecen en los testimonios anécdotas que rescaten pequeños gestos de solidaridad ni hubo intentos de adoctrinamiento político del personal subalterno como los que han relatado algunas veces los presos políticos.

---

<sup>205</sup> No siempre se logró la integración colectivo sino que lo aprendieron con los años de cárcel: “durante mucho tiempo había una cultura digamos de diferencias, entre las realmente revolucionarias y las que no lo eran, las esclarecidas y las que no, [...] las jefas en relación a las que no eran[...] Y esas divisiones eran incentivadas por los milicos, la propia división en sectores ayudaba a eso, porque ellos daban un tratamiento diferente a los sectores, [...] supuestamente había uno que era las que ellos llamaban las peligrosas o no recuperables, y ahí las reprimían más, entonces eso alimentaba en ellas mismas la idea de que ellas eran más esclarecidas y más valientes y más no sé qué, que las otras.

Por otro lado también alimentaba la idea de que el resto no era tan esclarecido o era colaborador, una cosa así; y los milicos eso lo hacían a propósito porque también, divide y reinará, siempre la técnica de la división como una forma de dominación es algo que todos los poderosos lo saben hacer muy bien [...] Nos veían vivir, oían nuestras visitas, conocían a nuestras familias, sabían cómo nos habíamos comportado cuando habíamos caído, o sea los tipos nos conocían íntimamente, entonces ellos se dedicaban a intentar crear grupos que no se entendiesen [...] que hubiera conflictos, que hubiera divisiones y cuando ellos veían que nosotras lográbamos superar los conflictos, las divisiones, ahí nos volvían a mezclar y era una especie de laboratorio. (Entrevista N°6)

<sup>206</sup> Ya lo hemos explicado pero el siguiente testimonio lo ilustra mejor “realmente “ellas [se refiere a las mujeres soldados] eran un desastre [...], la mayoría eran de la frontera, [...] hablaban bayano y había muy pocas que eran...nosotras que éramos lindas, inteligentes, cultas, teníamos familias que nos traían paquetes, [...] eso les daba mucha rabia. Mucha rabia y nosotras nunca nos planteamos una actitud de seducción política [...] porque era un cuerpo especialmente creado para la represión de las mujeres, no había ninguna posibilidad de conquistarlas o de neutralizarlas.” (Entrevista N° 17)

## **Relación con el microsistema teatral montevidiano**

Hemos encontrado una estrecha relación entre el microsistema teatral montevidiano que estudia exhaustivamente Roger Mirza en *La escena bajo vigilancia* (2007) con las representaciones teatrales que realizaron las presas políticas en Punta de Rieles, en primer lugar porque como ya hemos dicho la mayor parte de ellas habían sido entusiastas espectadoras de teatro en Montevideo<sup>207</sup>, y en segundo lugar porque el teatro constituyó un “discurso simbólico que realimentó el imaginario de la resistencia” (Payrá, 1994,132).

Como ocurrió con otras dictaduras latinoamericanas, en Montevideo el poder cultural dominante se opuso al poder político. En el caso de los discursos teatrales los emisores del discurso correspondían a la clase media urbana culta y politizada, a este grupo pertenecían también la mayoría de las presas políticas.

Para explicar el auge del teatro es necesario tener presente que el público del cine se redujo casi a una tercera parte durante la década del setenta en relación a la del cincuenta (Marchesi,2001) y el público de teatro se triplicó en la segunda mitad de la década del setenta, al mismo tiempo que surgió un importante número de obras de autor nacional según Payrá (1994); ella sostiene que el teatro frente a la cultura del miedo desarrolló una cultura marrana<sup>208</sup>, es decir que tuvo que adaptar externamente

---

<sup>207</sup> En las entrevistas supimos que habían asistido sobre todo a los espectáculos de los teatros independientes, algunas habían caído presas antes del golpe de Estado y otras luego del mismo.

<sup>208</sup> Toma este concepto de Rafael Bayce, así llamaban a los judíos conversos que practicaban secretamente su religión.



su discurso para mantener una resistencia enmascarada. Por eso maneja la hipótesis de que el teatro en los años de la dictadura se convirtió en una posibilidad de expresión política “configurando un imaginario de resistencia a la resocialización ensayada por la dictadura.” (1994,137) ya que permitió actividades comunitarias que estaban prohibidas fuera de este espacio<sup>209</sup>.

Dado que las escuelas de teatro comenzaron a proliferar y aumentó inusitadamente la matrícula y eso no se tradujo en un aumento de los actores o directores de teatro, Payrá supone que lo que buscaban los jóvenes era una vía de expresión y de comunicación cuando otros caminos estaban vedados, señala que en 1978 surge Teatro Joven y en 1980 el encuentro de Teatro Barrial. Además una encuesta realizada al público del teatro Circular en 1982 mostraba que preferían las obras “dramáticas con contenido social, de reflexión y realistas” (Payrá,1994, 131).

Roger Mirza en *La escena bajo vigilancia* afirma que el teatro al igual que el canto popular logró crear un discurso alternativo frente al discurso hegemónico de la dictadura uruguaya; para cuestionar y erosionar la ideología oficial y la censura apeló a un lenguaje metafórico lleno de reticencias y alusiones y creó una especial identificación afectiva e ideológica con los espectadores, se constituyó en una forma de resistencia pública frente a la opresión en una época en la que se buscaba reducir la actividad de los ciudadanos a la vida privada, de este modo nació el “microsistema de resistencia” sobre todo en Montevideo. (2007,48-50, 135,136)

Las reuniones tan controladas por el terrorismo de Estado habían desaparecido de la sociedad civil pero paradójicamente en la cárcel podían reunirse en forma clandestina en una especie de asamblea para discutir sobre el repertorio. Dado que la vida cotidiana constituye un lugar seguro frente a las vicisitudes de la vida social,

---

<sup>209</sup> Por ejemplo en el teatro Circular, fue posible realizar un cierto ejercicio democrático a la hora de elegir el repertorio mediante asambleas. Paradójicamente reunirse para discutir como si estuvieran en una asamblea, también fue una forma de trabajar que desarrollaron las presas políticas en Penal de Punta de Rieles.

cuando se ve alterada surge la angustia o hay permanentes discusiones para reducir la incertidumbre. (Le Breton, 2012,93). Eso es lo que ocurría en Punta de Rieles, todo se debatía allí, y especialmente los planteamientos de los militares, quizás eso fue “un antídoto a la internalización represiva. El análisis sistemático de cada planteo de los militares en el escenario de la cárcel posibilitaba elaborar una respuesta del colectivo”. (Mosquera, 2009,360).

Además en la prisión no necesitaban recurrir a las metáforas ya que podían utilizar un lenguaje directo que estaba prohibido por la censura que controlaba todos los espectáculos públicos. Eran conscientes de que el teatro constituía una herramienta política por eso elegían personajes con los que pudieran identificarse ideológicamente “el teatro nos permitía decir muchas palabras y gestos que debíamos ocultar o simular frente los carceleros [...] seguir creyendo que era posible otro mundo, otro país” (Mosquera, 2009,361).

Teniendo presente que la dictadura cívico militar monopolizaba el discurso público e intentaba imponer una cultura del miedo silenciando toda oposición, y que participar del convivio teatral en el microsistema teatral montevideano constituyó una original forma de resistencia (Mirza,2007) , podemos sostener que algo similar ocurrió en la cárcel de Punta de Rieles donde el convivio teatral y el pre-teatral funcionaron como elementos de cohesión y de contrapoder a partir del trabajo colectivo realizado bajo mecanismos de clandestinidad. En este sentido podríamos extrapolar las reflexiones de Dubatti sobre el teatro contemporáneo al que se desarrolló durante la dictadura : permite asumir el horror, repensar la historia y recuperar la memoria (2003,42).

## Conclusiones

Creemos que cumplimos con los objetivos que nos fijamos para confirmar las hipótesis planteadas en el comienzo de esta investigación, logramos poner en relación la memoria de las ex presas políticas con el marco teórico y la bibliografía consultada.

Hemos demostrado que las expresas políticas en Punta de Rieles realizaron representaciones teatrales como una forma de resistencia durante la última dictadura en Uruguay. Allí el terrorismo de Estado usó la disciplina como técnica de control omnipresente para desarticular toda resistencia con la mayor economía de fuerzas, controlando los cuerpos, los gestos y generando un convivio muy particular. Pero las mujeres transformaron la debilidad en fortaleza, la convivencia impuesta se aprovechó para la creación colectiva.

Hemos respondido las preguntas iniciales salvo dos que se abordarán en una futura investigación: establecer de qué modo la diversidad de las manifestaciones artísticas operó como forma de resistencia al intento dictatorial de crear un discurso unívoco, y profundizar más sobre la relación que hubo entre el repertorio elegido y el microsistema teatral montevideano desarrollado antes de la dictadura y durante la misma.

Quedan pendientes para una futura investigación temas que apenas han sido esbozados, surgieron durante la escritura de la tesis y desbordaban el objeto de estudio: analizar la posible relación entre la militancia previa y el repertorio que eligieron; identificar diferencias en la elección de los temas según los sectores; delimitar posibles etapas en las escenificaciones creadas por las presas políticas según el momento histórico; analizar detenidamente todo el repertorio ( y en particular algunas obras, por ejemplo una de Lorca que fue muy significativa para el colectivo : *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, y otra de Chejov, *El oso*, con la cual recorrieron varias celdas ) ; estudiar la función de algunos personajes que fueron

creados durante el encierro<sup>210</sup>; reconocer la importancia de las murgas ; buscar el posible contacto entre las creaciones realizadas en Punta de Rieles con el Teatro del oprimido o el Teatro comunitario.

Ahora queremos permitirnos algunas reflexiones finales.

Cuando comenzamos a estudiar sobre el tema de nuestra tesis nos asaltó el temor de que el mismo se agotara rápidamente por la existencia de una visión idealizada del pasado en la reconstrucción de la memoria de las ex presas políticas, y que tuviéramos, por consiguiente, muy pocos elementos objetivos para el análisis; sucedió todo lo contrario.

Pensábamos al comienzo que los militares desconocían completamente las actividades que ellas realizaban y pronto comprendimos por los propios testimonios que no era así, entonces surgió una duda ¿cómo considerar las representaciones teatrales como tácticas de resistencia si los represores las conocían aunque fingían lo contrario? El desafío fue sortear ese obstáculo, comprender y demostrar que circulaban como discursos subyugados; los militares no sospecharon la importancia que tuvieron estas actividades realizadas en un contexto de vulnerabilidad extrema.

Todas las entrevistadas, casi sin excepción, valoraban aquellas actividades que les recordaban quiénes habían sido antes de “la caída” y les permitían reconstruir bienes culturales que les estaban vedados o eran limitados en la cárcel: la lectura, el canto y lo que llamaban “el teatro en Punta de Rieles”. Era como decir: a pesar de que nos trataban de “pichis” fuimos letradas y ellos ignorantes, nos derrotaron militarmente pero no pudieron destruirnos, nos humillaron pero no pudieron quitarnos la dignidad, nos encerraron pero pudimos evadirnos, nos quisieron quitar nuestra ideología pero no pudieron impedir que pensáramos , nos quisieron dividir y actuamos colectivamente.

---

<sup>210</sup> Doña Olga de Martha Callaba y el Mostro de Gisela Marsiglia.

Así fueron construyendo un imaginario de resistencia que les permitió salir vivas y con proyectos.

Cada entrevista fue diferente, pero todas las mujeres se mostraron dispuestas al diálogo y fueron muy cálidas de diferentes maneras. Siempre algún planteo nos sorprendía, nos hablaban de una obra o de un acontecimiento que no conocíamos, y la recolección de las fuentes parecía inagotable, hubiéramos seguido así todavía si nuestra directora de tesis, casi al borde de la desesperación, no nos hubiera detenido.

Casi todas las entrevistas fueron extensas porque eran fascinantes esos relatos y al mismo tiempo movilizadores. Nunca se instalaban en el lugar de víctimas, ni de caperucitas en la boca del lobo, se hacían cargo de sus elecciones y juzgaban con desprecio a sus represores. Habían elegido diferentes formas de militancia y participación en el presente que de algún modo las conectaba con su pasado.

Luego de cada entrevista nos quedábamos días enteros pensando en lo que habíamos hablado, comprendiendo que el tema de la investigación era muy complejo y había que pensarlo en profundidad. Era necesario acotarlo, y había que empezar a aceptar el duelo de lo que no se iba a poder abordar y quedaría pendiente para otra instancia.

El gran desafío que se nos presentó fue lograr tomar distancia emocional con respecto a los testimonios, analizarlos objetivamente, contextualizarlos, problematizarlos; a medida que el tiempo pasaba el contexto político variaba, y con él nuestra mirada.

Algo sin embargo se mantenía igual : seguían siendo invisibilizadas por la mayor parte de la sociedad y por sus propios compañeros de lucha, algunos de los cuales se subrogaron el derecho de considerar que las cuentas estaban saldadas con los represores, como si se tratara de un problema entre hombres y ellas no tuvieran voz todavía.

Esta investigación pretendió demostrar que fueron protagonistas de historias aparentemente mínimas, aparentemente poco épicas, supuestamente menos interesantes, pero tanto represores como compañeros de lucha parecieron olvidar que ellas fueron, como Antígona, las que desafiaron al poder y lo siguen haciendo.

Mientras los hombres denostaron la figura de un mítico traidor, un grupo de mujeres lo llevó ante la justicia, el acusado ha dicho que no podrá tolerar la cárcel y probablemente sea cierto, además sería una ironía de la historia, al fin de cuentas todo lo que hizo fue para evitarla. Ya no importa qué tiene para decir porque suena a discurso hueco y la teatralidad que rodea su regreso resulta una pálida caricatura al lado de las escenificaciones del poder dictatorial.

Los periodistas no corren en masa a entrevistar a las mujeres que lo denunciaron, van a preguntarle a los hombres que fueron sus compañeros de lucha. De todos modos hoy como ayer ellas siguen buscando, entre las estrategias de dominación, tácticas de resistencia para vencer la impunidad.

6 de setiembre de 2015

## FUENTES

Nos hemos apoyado en las **entrevistas en profundidad**<sup>1</sup> que realizamos a dieciocho ex presas políticas entre los años 2010 y 2014.

También en los **testimonios escritos** por ellas en forma individual o colectiva:

Celiberti, Lilián y Lucy Garrido. *Mi habitación, mi celda*. Montevideo: Arca, 1990.

Michelena, María de los Ángeles. “Testimonio de representaciones teatrales realizadas por presas políticas durante la dictadura”, en *Teatro, memoria e identidad*, Mirza, Roger, (ed.). Montevideo: FHCE-UdelaR, 2009.

Mosquera, Sonia. “Formas de resistencia. El teatro en la cárcel de Punta de Rieles. Construcción de la identidad en el panóptico de la cárcel”, en *Teatro, memoria e identidad*, Mirza, Roger (ed.). Montevideo: FHCE-UdelaR, 2009.

Taller de Género y Memoria Ex presas políticas. *Memoria para armar –uno*. Montevideo: Senda, 2002.

\_\_\_\_\_. *Memoria para armar –dos ¿quién se portó mal?* Montevideo: Senda, 2002.

\_\_\_\_\_. *Memoria para armar –tres*. Montevideo: Senda, 2003.

\_\_\_\_\_. *Palabras cruzadas*. Montevideo: Senda, 2005.

Taller Testimonio y Memoria Ex presas políticas. *Ovillos de la memoria*. Montevideo: Senda, 2006.

Taller Vivencias Ex presas políticas. *De la desmemoria al desolvido*. Montevideo: Ed. Vivencias, 2002.

---

<sup>1</sup> Anahit Aharorián, Lupe Barone, Teresa Buroni, Martha Callaba, Adriana Castera, Rosario Caticha, Lilián Celiberti, Ana Demarco, Edda Fabbri, Cristina Fynn, Yolanda Ibarra, Gisela Marsiglia, Sonia Mosquera, Naína Pierri, Wilma Rossi, María Elia Topolansky e Ivonne Trías.

## BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo, “Notas sobre el discurso testimonial latinoamericano” en *En otras palabras otras historias*, Achugar, Hugo (comp.). Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1994.
- Achugar, Hugo “Historias paralelas/vidas ejemplares: la historia y la voz del otro” .*En otras palabras otras historias*, Achugar, Hugo (comp.). Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1994.
- Anouilh, Jean. *Becket o el honor de Dios*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Barone, Lupe. “En voz alta”, en *Nueva dramaturgia de Uruguay*. Madrid: Casa de América, 2002
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*.(1998) Barcelona: Anagrama, 2000.
- Bruzzoni, Lucía “Testimonio y literatura femenina: memoria para armar I y II y la desmemoria la desolvido” en *Pensar la literatura* tomo I. Montevideo: APLU , 2005.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición : los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires : Colihue, 2004. PDF web
- Celiberti, Lilián. “Desatar, desnudar...reanudar” en *Las Laurencias*. González , Soledad Risso, Mariana comp.. Montevideo: Trilce, 2012.
- Chejov , Anton. *El oso*. Buenos Aires, Losada 2010.
- Cornago, Óscar. “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad.” *Telondefondo* (Revista de Teoría y Crítica teatral, Madrid), N°1 agosto, 2005.[www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org) N°1-agosto, 2005. Consultado 14/8/2013
- Cosse, Isabela y Markarián ,Vania. *1975: Año de la orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Trilce, 1996.
- De Certaud, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. (1990). México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Demasi, Carlos, et al. *La dictadura cívico militar.Uruguay 1973-1985*.Montevideo: Banda Oriental, 2009.
- Demasi , Carlos. “Un repaso a la teoría de los dos demonios” en *El presente de la dictadura*.



- Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Marchesi, Aldo et al. Compiladores. Montevideo: Trilce, 2004.
- Del Campo, Alicia. *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 2004.
- Demarco, Ana “El Penal de Punta de Rieles”. *No te olvides*. Julio 2010. Nº 3:25,26
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Cartografía teatral*. Introducción al teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- Fabbri, Edda. *Oblivion*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2007.
- Fèral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- Ferrán, Ofelia, “Oppositional Practices in Dulce Chacón’s La voz dormida: Affirming Women’s Testimony and Agency” en *Layers of Memory and the Discourse of Human Rights: Artistic and Testimonial Practices in Latin America and Iberia*. Ed. Ana Forcinito. Hispanic Issues On Line (Spring 2014): 118–137.  
[http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/07\\_FERRAN.pdf](http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/07_FERRAN.pdf) Consultada 19 mayo de 2014
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*. (1973). Barcelona, Fábula, 2002.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. (1975). Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2006.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine : Gestos, 2000.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- Goldfarb, Alvin. “Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps” *Performing Arts Journal*, Vol.1, No.2 (Autumn, 1976), pp.3-11. <http://www.jstor.org/stable/3245030>  
 Consultada 06 de febrero de 2012
- González, Soledad y Rissso, Mariana comp. *Las Laurencias*. Montevideo: Trilce, 2012.
- Helbo, André. *El teatro: ¿Texto o espectáculo vivo?* (2007) Buenos Aires: Galerna, 2012.
- Herrera, Mónica, “Los militares uruguayos en testimonios y ficciones de mujeres” en el CD del Proyecto de investigación “Recuérdalo tú, recuérdalo a otros. Género, memoria e historia, dirigido por Graciela Sapriza, CSIC y UelaR, s.d.
- de Ípola, Emilio. *La bamba*. PDF.internet. consultado enero 2015
- Ionesco, Eugen. *El rey se muere*. (1962) Buenos Aires: Losada, 1983.

- Irigoyen, Emilio. *La patria en escena*. Montevideo: Trilce, 2000.
- Jara, René. “Testimonio y literatura” en *Testimonio y literatura*. Jara, René y Vidal, Hernán (editores). Minesota:1986.
- Jelin, Elizabeth “Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión.” Universidad Complutense de Madrid. Revista *Política y Sociedad*.2011, Vol.48 Núm.3:555-569  
<http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/36420/36921> consultada 4 de marzo 2015
- \_\_\_\_\_, “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?” en *Los trabajos de la Memoria*. Madrid: siglo XXI, 2011.PDF  
[http://rmhruu.jimdo.com/centro-de-](http://rmhruu.jimdo.com/centro-de-documentaci%C3%B3n/) documentaci%C3%B3n/consultada 2 marzo 2015
- Jorge, Graciela ( coord.). *Maternidad en prisión política. Uruguay 1970-1980*.Montevideo: Trilce ,2010.
- Le Breton,David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires : Nueva Visión, 2012.
- Liscano, Carlos. *El furgón de los locos* . Montevideo: Planeta, 2001.
- Lorca, Federico. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. (1938). Madrid :Cátedra,1993  
 \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1954.
- Ludmer, Josefina. “Tretas del débil” en *La sartén por el mango*. González, Patricia y Ortega, Eliana (editoras).Santo Domingo: El Huracán, 1984.
- Mangado, Lala y Robaina, María Celia “La emergencia de un prolongado y silenciado dolor” en *Las Laurencias*. González , Soledad y Rissso, Mariana comp. Montevideo: Trilce, 2012.
- Marchesi, Aldo. *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, su imaginario*. Montevideo: Trilce, 2001.
- Mirza, Roger. *La escena bajo vigilancia*. Montevideo: Banda Oriental, 2007.
- \_\_\_\_\_ y Remedi , Gustavo,(ed.).*La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Montealegre, Jorge. *Memorias eclipsadas. Duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política*. Chile: Asterión, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Humor gráfico y evasiones imaginarias en la resistencia cultural de prisioneras y prisioneros políticos de Chile y Uruguay: acciones colectivas y

- condiciones para la resiliencia en la prisión política”, Ponencia inédita , 2008 .
- \_\_\_\_\_. “Una visión de emergencia, duelo y memoria” *No te olvides*. Julio 2010 N°3:31
- Montealegre, Natalia y Sapriza Graciela “Punta de Rieles: Claustro de transformación moral”  
*No te olvides*. Julio 2010. N° 3:30
- Pavis , Patrice . *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Payrá, Elena. “El teatro como alternativa de expresión política en Uruguay durante la dictadura militar” en *Cuadernos del CLAEH*, 69, Montevideo 2ª serie , año 19, 1994/l: 127-137.
- Remedi, Gustavo. “*Teatro de frontera, espacios contaminados*” en *Teatro, memoria e identidad*.  
Mirza, Roger, (ed.). Montevideo: FHyCE-UdelaR , 2009.
- \_\_\_\_\_. Remedi, Gustavo. “Reconceptualización del campo del teatro y estudios críticos de otras teatralidades” en *El teatro fuera de los teatros* .Remedi, Gustavo Ed. Inédito
- Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?” en *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Richard, Nelly, Francisco Zegers. Ed, Chile: s.d. 1993.
- Rico, Álvaro. “Sobre el autoritarismo y el golpe de Estado, la dictadura y el dictador” en *La dictadura cívico militar. Uruguay 1973-1985*, Demasi, Carlos, et al. Montevideo: Banda Oriental, 2009
- \_\_\_\_\_. ( coord.). *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*, Montevideo: UdelaR, 2008
- Risso, Mariana “Entre el nudo subjetivo y el nudo político” en *Las Laurencias*, González, Soledad y Rissso, Mariana comp. Montevideo: Trilce, 2012.
- Rosenzvaig, Marcos. *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- Ruiz, Marisa y Sanseviero, Rafael. *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*. Montevideo: Fin de siglo, 2012.
- Sanseviero , Rafael. “Soldaditos de plomo y muñequitas de trapo” en *Las Laurencias*, González, Soledad y Rissso, Mariana comp. Montevideo: Trilce, 2012.
- Sapriza, Graciela. “La represión contra las mujeres” en *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*. Rico, Álvaro, (coord.) Montevideo: UdelaR, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Escritura de mujeres y memoria” en *Cuerpo, palabra e imagen*, Montevideo: FHyCE –UdelaR, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Palabras a pesar de todo” en Proyecto de investigación “Recuérdalo tú,

recuérdalo a otros. Género, Memoria e historia”, dirigido por Graciana Sapriza, CSIC y UdelaR, CD s.d.

\_\_\_\_\_. "Encuentro (s) con el cuerpo. Memorias de la dictadura" Ponencia presentada al 1er. Encuentro de Literatura Uruguaya de Mujeres. Instituto Goethe - Museo Blanes. Montevideo 27-30 de noviembre de 2003: CD , sd

\_\_\_\_\_. “Mujer, política y dictadura” en *Papeles de trabajo*, Montevideo:CEIU Montevideo: UdelaR, 2001.

\_\_\_\_\_. “Entrevista a la Dra Gisela Perrin” en *Papeles de trabajo*, Montevideo,CEIU Montevideo: UdelaR, 2001.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2005.

Skłodowska, Elzbieta, Testimonio hispanoamericano historia, teoría y política, Peter Lang ed., Nueva York: s.d., 1992.

Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. (1991). México: Siglo veintiuno, 1993.

Trías, Ivonne . *La tintera*. Montevideo: Trilce, 2007.

Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988.

Viñar, Maren y Marcelo Viñar . *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce, 1993.

### **Sobre investigación cualitativa y teoría fundamentada**

Muñoz, Juan Manuel. *Atlas/ti*. Universidad autónoma de Barcelona, s.d

Quiñones, Mariela, “Guía de lectura 1. Teoría Fundamentada e investigación social cualitativa”, PDF para el curso 2013

Ruiz, José y María Antonia Ispizua. “La entrevista en profundidad” en *La descodificación de la vida cotidiana. Métodos de investigación cualitativa*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1989.

Strauss, Anselm y Corbin, Juliet. *Bases de la investigación cualitativa .Técnicas y*

*procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2002. PDF

Taylor, S.J. y R. Bogan. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós, 1996.

Touraine, Alain y Farhad Khosrokhavar. "Introducción" en *A la búsqueda de sí mismo. Diálogo sobre el sujeto*. Barcelona: Paidós, 2002.

Trinidad, Antonio, Virginia Carrero y Rosa Soriano. *Teoría Fundamentada. La construcción de la teoría a través del análisis interpretacional*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 2006.

Turcatti, Dante, María Cristina Pintos y Juan Andrés Bresciano. *Metodología y técnicas del trabajo intelectual*. Montevideo: Librería de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2000

Vallés, Miguel. *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.  
[http://www.archivochile.com/Historia\\_de\\_Chile/sta-ma2/5/stamamusic00002.pdf](http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/sta-ma2/5/stamamusic00002.pdf) .Consultada marzo 2015

## ANEXO

### El cuadro vivo

Irigoyen (2000) explica cómo la teatralización restauradora de la dictadura utilizó el **cuadro vivo** que funcionó como una alegoría literal escenificando una visión verticalista del poder, por ejemplo valiéndose del cuadro del desembarco de Blanes se reafirmaba la imagen mesiánica de los militares.

Hemos encontrado en nuestra investigación la existencia de un inusual cuadro vivo realizado por las reclusas en el Penal de Punta de Rieles. Para despedir una compañera que salía en libertad eligieron representar el Guernica<sup>1</sup> de Picasso porque en ese momento estaban discutiendo el tema de la paz y eso las llevó por lo tanto al tema de la guerra civil española, para ellas el Guernica representaba el intento de exterminio de un pueblo y de una ideología, ese cuadro vivo era parte de las actividades recreativas realizadas como militancia. Al salir en libertad las expresas volvieron a representar ese cuadro, en el Primer Encuentro Nacional de Trabajadores del Arte en el Teatro Odeón. Coincidió con el trigésimo quinto aniversario de El Galpón, el 2 de setiembre de 1984, a sala llena, así lo registra la prensa: “Mujeres apenas salidas de Punta de Rieles nos mostraron cómo, la solidaridad, la coherencia, la fuerza vital, la creatividad de las presas, pudieron y pueden con la injusticia, la brutalidad y el miedo del Penal. Una canción; un poema; una pintura recreada y complementada con cuerpos de mujeres; la luz de un instante: Guernica”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Testimonio de Gloria Echeveste, *La Hora*, 18/9/ 84, p. 13.

<sup>2</sup> El artículo está recortado la fecha que figura es 7/9/ 84. El documento fue encontrado entre los papeles guardados por una expresa política María, la compañera fallecida de Alfredo Manito, él nos acercó el artículo luego de acompañarnos en la visita que hicimos al Penal, (aunque el recorte del diario no conserva los datos necesarios para identificarlo, presumiblemente se trata de *La Hora*)

Podríamos suponer que en este caso el cuadro vivo formó parte de una táctica de contrapoder, frente a la inmovilidad impuesta en la formación diaria, se eligió la simbología de un cuadro que habla del horror, del grito, de la desesperación, de la memoria, de la denuncia , con un lenguaje pictórico vanguardista que cuestiona la autocomplaciente visión burguesa.

### **Las visitas al Penal**

En el marco nuestra investigación solicitamos permiso para visitar el edificio del Penal de Punta de Rieles , primero lo hicimos frente al Ministerio de Defensa tal como consta en la carta del 26 de abril de 2010, el trámite fue largo y burocrático y parecía condenado al fracaso , las mujeres que entrevistamos nos advirtieron que ellas lo intentaron y se lo habían negado, lo mismo le había ocurrido a otros colectivos . La lentitud del expediente hizo que tuviéramos que solicitar nuevamente el ingreso pero esta vez frente al Ministerio del Interior porque ya había pasado a su órbita. Cuando supimos que Jorge Montealegre había logrado entrar al Penal en el marco de sus tesis de doctorado, argumentando que debía regresar a Chile donde reside, reclamamos al Ministerio que se acelerara nuestro permiso y logramos ingresar.

La primera visita entonces fue la que realizó Jorge Montealegre el 25 de junio de 2010 acompañado por Graciela Sapriza, Natalia Montealegre y dos ex presas políticas -de esa visita hay un registro fotográfico y dos artículos en la Revista *No te olvides*.

Luego, el 9 de julio hubo una segunda visita, un grupo de dieciocho ex presas políticas ingresaron solas al Penal, lo documentaron en fotos y una filmación, sobre esa visita Ana Demarco, escribió un artículo también en la misma revista *No te olvides*

Nº3 julio 2010. También hubo un comunicado oficial del Colectivo Memoria para La Paz que nos llegó por correo y que transcribimos:

From: Espacio Memorias para la Paz  
To: memoriasparalapaz@hotmail.com  
Sent: Monday, July 12, 2010 2:11 AM

A través de estas líneas, comunicamos que el pasado viernes 9 de julio un grupo de alrededor de veinte ex –presas políticas uruguayas entraron a lo que fuera el Penal de Punta de Rieles, sitio emblemático, tristemente conocido por haber sido el lugar donde entre 1976 y 1979 se concentró a las mujeres que estaban en diferentes establecimientos de represión, tortura y confinamiento por razones políticas.

Si bien sabemos que los esfuerzos deben dirigirse a lograr que se abra el Penal para todo público antes de que sea ocupado nuevamente, se entendió pertinente aprovechar esta oportunidad para intentar registrar las huellas y marcas que aún permanecieran desde aquél lejano 4 de marzo de 1985, día en el que todas fueron trasladadas hacia Jefatura de Policía en el centro de Montevideo, hasta la liberación total, entre el 10 y el 14 de marzo de ese mismo año.

Naturalmente quienes han estado trabajando en la construcción colectiva de la memoria, seguirán haciéndolo para que puedan entrar todas las mujeres que por allí pasaron pero también para que pueda entrar cualquier otra persona porque toda la sociedad tiene derecho a conocer éste como todos los lugares representativos de nuestra historia reciente.

Se recorrieron las instalaciones, encontrando cambios muy importantes, los que seguramente hayan comenzado cuando se transformó en sede del Batallón Florida, luego cuando se transformó en Escuela de las Operaciones de Paz y más tarde en



Escuela de Suboficiales del Ejército. Sentimos que están amputando la memoria de lo que fue el Penal: actualmente, se está a pleno, construyendo una cárcel para presos sociales, se pierden las huellas, se cambia el rumbo de los proyectos presentados por el Colectivo del Espacio Memorias para la Paz ante las autoridades pertinentes, donde se priorizaba una intervención con el triple propósito de favorecer la identidad cultural, generar oportunidades laborales para los habitantes del barrio y generar vasos comunicantes entre las diversas generaciones respecto al potencial de la formación y educación permanente.

Es de destacar que terminada la recorrida, parte del grupo visitante se reunió en un boliche allí cerca, sobre Camino Maldonado y supo recibir de los responsables del mismo – al enterarse de quienes eran ese grupo de mujeres- un pequeño homenaje transformado en una copa. Pequeño detalle que nos da la pauta del sentir de la gente.

Atentamente,

Espacio Memorias para la Paz

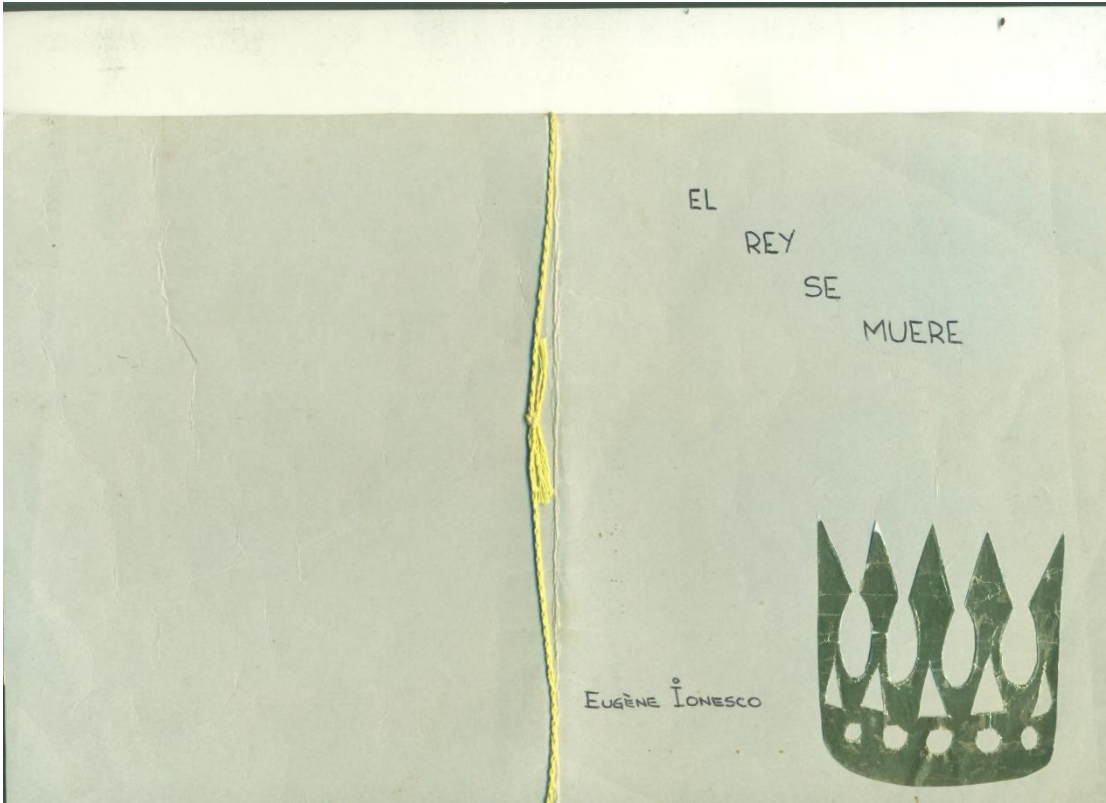
memoriasparalapaz@hotmail.com

La tercera visita fue la nuestra, pudimos concretarla el 28 de julio de 2010 previamente a su reinauguración para presos sociales. Ingresamos acompañados por cuatro ex presas políticas que fueron protagonistas de algunas representaciones teatrales : Anahit Aharonian, Ana Demarco, Lucía Fabbri y Wilma Rossi, el grupo se completó con un ex preso político Alfredo Manito quien estuvo allí circunstancialmente detenido antes de ser enviado al Penal de Libertad y que también visitó a su compañera presa en Punta de Rieles- todos ellos acompañaron el recorrido del edificio e identificaron los espacios , muchos ya remodelados. La visita fue documentada fotográfica y filmicamente.

Fue muy interesante ver cómo reconocían el espacio y reflexionaban sobre la reconstrucción de la memoria, cómo intentaban reconocer, a pesar de las reformas edilicias ( ingresamos muy pocos días antes de que se reinaugurara como cárcel ), los lugares donde estuvieron, contaban los pasos que hacían como ejercicio diario, y buscaban huellas en las paredes o baldosas para mostrar que se habían dividido las celdas.

Ver la Capilla ( llamado Sector C ) , explorar sus dimensiones, reconocer el piso de mármol del que se jactaba Barrabino , observar desde lo alto ese espacio tal como lo veían las soldados, reconocer nidos de avispa como los que había antes , implicó un gran esfuerzo emocional para ellas. Fue muy grande el impacto cuando llegamos a las Barracas e ingresamos al lugar desde donde las vigilaban, allí el panoptismo era absoluto, dijeron casi al unísono que la guardia seguramente vio cuando se suicidó una compañera.

Programa de mano de *El rey se muere* de Ionesco



### PERSONAJES:

BERENGUER 1º, el Rey

LA REINA MARGARITA, primera esposa del Rey Berenguer 1º.

LA REINA MARÍA, segunda esposa del Rey Berenguer 1º.

EL MÉDICO, que es también cirujano, verdugo, bacteriólogo y astrólogo.

JULIETA, asistente, enfermera.

EL ALABARDEO.

"EL REY SE MUERE" ES UNA MINUCIOSA CRÓNICA DE LA DISOLUCIÓN DE  
AQUELLO QUE PARECE MÁS SÓLIDO EN LA VIDA.

UNA CRÓNICA DE LAS REACCIONES HUMANAS

- ANTE EL MANDATO DE UNA

REACCIÓN QUE DIFERÉ DE NUESTROS DESEOS

QUEREMOS ADMINISTRAR

- ANTE UN SUEÑO QUE NO

- ANTE EL CAMBIO INEXORABLE

DE LO QUE DESGARRAMOS CONSCIENTE INMOTO.

UN DÍA APARECE EN NUESTRA VIDA (NUESTRO REINO) LOS SIGNOS INEQUÍ-  
VOCOS DE QUE ALGO ANDA MAL, QUE YA NO SIRVE, QUE HAY QUE DEJARLO ATRÁS.

Y EL REY, EL HOMBRE, CUALQUIERA DE NOSOTROS, REACCIONA CON TÍPIDOS

SUS RECURSOS:

NEGANDO LOS SIGNOS, DISCUTIENDO, REBELÁNDOSE, DUBIANDO, ACEPTANDO  
Y VOLVIENDO A REBELARSE.

DICE UNO DE LOS PERSONAJES "SIEMPRE ES ASÍ" CUANDO SE ANUNCIA  
UN "UNIVERSO" CUANDO LA REINA CUESTIONA NUESTRAS CREENCIAS, NOS BRINCA  
ABANDONÁNDAS. PERO ABANDONARLAS ES TAMBIÉN ACEPTAR LA MUERTE DE ESE PASADO  
COMFORTABLE, DE LO QUE HASTA AHOR RAPECÍA ETERNO E INMUTABLE.

ES A ESA MUERTE, A LA QUE SE ENFRENTA EL REY. A LA MUERTE DE LAS  
ILUSIONES QUE NO RESISTE LA PRUEBA DE LA REALIDAD.

Y TAL VEZ PORQUE ESA PRUEBA ES IMPRACABLE, ENFRENTÁNDOLA CON DESEOS  
Y TRAMITAS ES TAN INÚTIL Y A LA VEZ TAN HUMANO, COMO PRETENDER ENTRA  
LA MUERTE.

ACEPTAR LA REALIDAD, SU INDEPENDENCIA RESPECTO A NUESTRA VOLUNTAD,  
ES EL PRIMER REQUISITO PARA PASAR DE ESE REINO ARRUINADO Y ESTÉRIL,  
A LOS NUEVOS DOMINIOS DE FERTILIDAD Y BELLEZA.

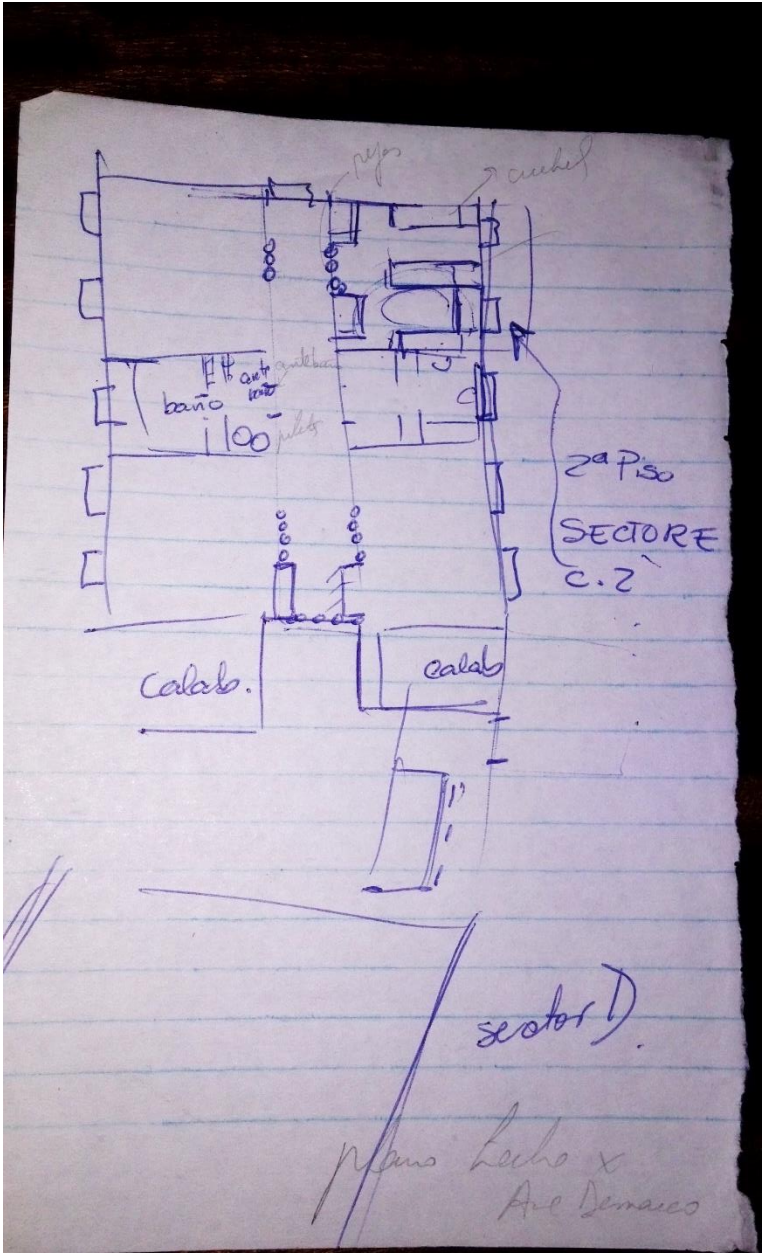
PERO ES UN REQUISITO QUE NO SE ACEPTA FÁCILMENTE, TANTO MÁS  
DIFÍCIL CUANTO MÁS ALEJADO DE LA REALIDAD ESTÁ NUESTRO MUNDO.

noviembre de 1983.



Así dibujaron las presas políticas al personaje de una extranjera , doña Olga (lo pronunciaban Allga) ,fue creado por Martha Callaba, ella nos dijo que nunca se vistió así por razones obvias , pero la imaginaron sus compañeras de ese modo.

Planos del edificio central del Penal de Punta de Rieles realizados por Lupe Barone y Ana Demarco cuando las entrevistamos.







Letras de murgas, las recordó y escribió para nosotros Yolanda Ibarra.

Esta murga, vino a despedir el año  
alegría sin engaño  
risa clara que no olvida, nada  
y seguimos día a día reafirmando  
que con el pueblo luchando  
nosotros vamos a estar, siempre  
hoy aquí y mañana no sabemos  
pero en el lugar que estemos  
~~nosotros vamos~~  
iremos a levantar, siempre fuerte  
la bandera de confianza en el futuro  
de alegría para todos  
de una patria liberada  
libre, libre, libre 1979

— 0 —

Tengo el corazón hecho pedazos  
rota la ilusión en este día  
me habían dicho que el Pájaro semorúa  
y Fabaloro nos lo devolvió un mal.  
Operación del corazón de Jorge Silveira

Yolanda Ibarra



Con todo el corazón  
viene el candombe del FA  
hay que ser su constructor  
para poderlo apreciar...

Un 26 de marzo  
aquí en el Uruguay  
nació este frente amplio  
Frente de la unidad  
la esperanza de miles  
se hizo una realidad  
con las 30 medidas y el  
no nos moverán

Los señores del norte  
lo quisieron barrer  
porque representaba  
una opción de poder

En los años más negros  
el pueblo lo aconó  
porque de sus raíces  
este frente nació

Hoy en la Convergencia  
el Frente amplio está  
diciéndole a los fascistas  
esto ya no va más

(Tucu-tucu-tucu FAFA (3 veces)  
y ahora con todo que viva  
la Unidad.

Porque fortalecidos sin dejar de luchar  
con las fuerzas del Frente todos vamos a estar  
Candombe Frenteamplista

Visita al Penal de Punta de Rieles, 28 de julio de 2010

El edificio central





Se subían a las ventanas de los baños para cantar silbando, y así escucharan las compañeras que estaban en el calabozo

En la Capilla un día que hubo gran represión física, Gisela Marsiglia creó un personaje que llamó *el Mostro*, era un anciano que le hablaba a las mujeres con dulzura y respeto, trepado muchas veces a la reja de la Capilla.

Donde está dibujado un cuadrado en rojo estuvo el altar, los pisos de mármol todavía se conservan .



En las fotos siguientes se pueden observar las grandes dimensiones de este sector. El panoptismo en la Capilla era absoluto , la primera foto muestra una ventana que está en lo alto, desde este lugar observaba la guardia, la segunda foto está sacada desde esa ventana.





Anahit dibuja letras por debajo de la puerta de los calabozos, tal como hacían antes.



En las Barracas La guardia vigilaba los baños desde estas ventanas; allí se ahorcó una presa política.



Nos acompañaron en la visita del 28 de julio de 2010: Anahit Aharonian, Ana Demarco, Lucía Fabbri, Wilma Rossi y Alfredo Manito.

