

Título: Performatividad y performance en las conmemoraciones en torno al “Buen Pastor” en la ciudad de Córdoba

Autora: Mter. Mariana Tello

Ejes: Performance y performatividad- Performance en los mundos de la política

Esta ponencia abordará desde una perspectiva antropológica las relaciones entre memoria, política y performance a través del análisis de conmemoraciones donde se representan memorias sobre la violencia política en “los ’70”. Más precisamente la relación entre cuerpo, espacio y memoria en los actos conmemorativos realizados en la ex cárcel del Buen Pastor por un grupo de ex presas políticas y ex militantes de organizaciones político militares en los ‘70.

El predio de lo que fue la cárcel del Buen Pastor está ubicado en el Barrio de Nueva Córdoba. El edificio fue construido entre 1897 y 1906 y destinado a ser un centro correccional de mujeres y menores que funcionó cogestionado por la Orden del Buen Pastor y el Servicio Penitenciario de Córdoba durante casi un siglo. Durante la intervención del Brigadier Raúl Oscar Lacabanne en Córdoba y la última dictadura militar, el penal funcionó como un lugar de reclusión de detenidas políticas. Demolido en 2005 y transformado en un complejo gastronómico, cultural y recreativo, fue inaugurado el 4 de agosto de 2007 como el “Paseo del Buen Pastor”.

Del edificio original, una parte fue destruida y otra conservada y remodelada. Si bien existió un debate público acerca de cómo refuncionalizar ese espacio, hubieron algunos discursos ausentes del mismo: particularmente los de las mujeres que estuvieron detenidas allí. Esta situación movilizó al grupo de ex presas políticas quienes, en diferentes temporalidades, fueron generando acciones públicas para denunciar su disconformidad con el destino del edificio.

El análisis de las marcas y conmemoraciones en torno al edificio del Buen Pastor buscará dar cuenta de los progresivos procesos de reivindicación y de enunciación pública de memorias ligadas a la militancia y a la prisión política como formas de legitimar una acción y disputar sentidos a partir del proyecto de refuncionalización del edificio. La misma, busca analizar la relación entre performance y performatividad a la

hora de legitimar la inclusión, dentro del paisaje urbano, los símbolos de ciertas experiencias.

Memorias de la reclusión

Los lugares adquieren diferentes significados según las experiencias de los grupos que los habitan o habitaron. Durante más de un siglo el Asilo del Buen Pastor fue un lugar cerrado: una cárcel. Pese a estar en un lugar céntrico, los altos y gruesos muros, las ventanas enrejadas, separaban su vida interior del agitado ritmo de la ciudad.

Entré al edificio por primera vez en diciembre de 2002. En ese momento, mientras comenzaba el trabajo de campo para una investigación sobre las memorias de la militancia en los '70 conocí a Cristina. Cristina fue militante del PRT-ERP, y estuvo presa en el Buen Pastor desde enero hasta el 24 de mayo de 1975, momento en el que se fugó junto con otras 25 presas políticas. Cuando le propuse realizar una entrevista me invitó a que la acompañara a recorrer el edificio de la cárcel, recientemente desalojado.

Entrar a lo que fue el penal despertó en ella todo tipo de recuerdos. Dejarme “guiar” por un espacio donde habían transcurrido experiencias con un alto valor emotivo dentro de su trayectoria me llevó a reflexionar sobre la relación entre memoria, espacio y cuerpo.

Tal como lo señalan Mecca, Bermúdez y Lacombe (C/P) el reconocimiento de estos espacios permite desde lo descriptivo ingresar a un terreno narrativo complejo, donde el lugar funciona como un cuadro social de la memoria, disparando preguntas, búsquedas, sentimientos. Aquella vez recorrimos primero el exterior de la cárcel, ella insistió en que yo fijara la atención en las aberturas, las rejas, los desniveles de la edificación, en hacerme vivir el “afuera” que en su memoria había quedado contrapuesto durante 30 años al “adentro”.

El “adentro” era un recuerdo en fragmentos, parcelado por las rejas y muros del universo carcelario, que comenzaba a unificarse a partir de la búsqueda de puntos de referencia espaciales. Cada espacio era relacionado con personas con las que se había compartido el lugar: “aquí discutíamos con las compañeras”, “aquí nos venían a ver nuestros familiares”, “esta reja separaba la parte de la capilla donde estaban las presas y donde escuchaban misa otras personas”, “por aquí saltamos”. Cada abertura funcionaba como umbral: unía y separaba espacialmente grupos, momentos, experiencias dentro de

su memoria. Cristina fue rearmando el recorrido que unificaba su trayectoria¹ en el lugar buscando indicios en el espacio.

Dentro de estos indicios, la “puerta de entrada” y la “ventana de la fuga” simbolizaban el principio y el fin de su experiencia allí dentro. Si la puerta de entrada simbolizaba el “paso” de un universo de detención clandestina a uno de detención legal, la ventana de la fuga era el espacio limítrofe entre la reclusión y la libertad, entre la militancia en la prisión y la militancia clandestina. Después de hacer todo el recorrido ella dibujó un mapa: una representación total del espacio reconstruido a través de pasillos, rejas, patios y marcas dejadas en el lugar.

Recorrer juntas el espacio donde se anclaban sus recuerdos, reconstruir las marcas de lo vivido, dejar otras nuevas, me llevó a pensar en el registro espacial como soporte de una narración o, en términos analíticos, de la memoria como *representación*.

Toda memoria implica uno o varios tipos de *representación* (Bourdieu; 2001). En un primer sentido, la *representación* alude a la construcción de una visión sobre lo vivido; pero en este caso esta representación, transmitida a través de una narración, se apoya en lo espacial. La cárcel como espacio entonces, al tiempo de actuar como un cuadro social de la memoria, se transforma en el “escenario” de lo relatado, el “lugar de enunciación” donde cada indicio encontrado confirma lo sucedido y opera como soporte para su transmisión (Mecca, Bermúdez y Lacombe; C/P).

El relato situado nos arroja a su vez a analizar otra dimensión representativa: la corporal. El reconstruir dentro de un escenario lo vivido implica necesariamente un desplazarse y actuar desde y sobre el espacio, donde el cuerpo se vuelve una pieza clave en la narración de una experiencia. El cuerpo² situado recrea y atestigua, urdiendo una compleja trama de significaciones espaciales, sensoriales y narrativas.

¹ Los recorridos espaciales, los trayectos construidos o reconstruidos, pueden funcionar como analogía para una trayectoria (en el sentido bourdeano del término), en este caso para un fragmento de la vida de la persona.

² Cabe una reflexión acerca de las relaciones entre cuerpo, lugar y memoria frente a situaciones límite. Tal como señala Dulong (2004) las narraciones de estas situaciones hacen del que relata un “testigo”, en este sentido el cuerpo del testigo se transforma en evidencia y transmisor de lo padecido, a través del movimiento, la gestualidad e incluso de los estigmas corporales. Hay que señalar, además, que estas instancias de reencuentro con un lugar significativo por ser el “locus” de experiencias traumáticas, constituyen en muchos casos una práctica reparadora. Aquellos lugares “de los que no se podía salir”, luego se convirtieron en lugares a los que no se podía volver, con lo cual su apertura significó en cierta forma apropiarse del lugar desde otra perspectiva. Volver a entrar por su propio pie, voluntariamente, contrasta con las condiciones en las que fueron llevados originalmente, a la fuerza, vendados, esposados.

Luego de aquel hecho, 9 de las fugadas fueron asesinadas o desaparecidas. En este sentido la *representación*, como delegación para hablar en nombre de un grupo, se manifiesta en la necesidad de hablar de la experiencia vivida en nombre de aquellas que, al decir de Pollak y Heinich (2006), atestiguarán sobre esa experiencia sólo con el hecho de su muerte.

El Buen Pastor, la fuga y “las 9” en cinco actos

Luego de aquel primer recorrido la transformación de la cárcel, el silencio oficial sobre la represión política y sus protagonistas, la destrucción de la ventana como principal punto de referencia de sus memorias, fue lo que motivó entre algunas de las “fugadas” como guardianas de esa memoria (Jelin y Langland; 2003), una acción de denuncia sobre la disconformidad con el proyecto del Paseo. Desde entonces, un grupo de “ex presas” ha sostenido el propósito de representar públicamente, mediante diversas performances y marcas, la memoria de la fuga y de sus protagonistas, llegando mediante estos actos a marcar y ocupar, por medio de estas representaciones, este espacio urbano.

El 4 de agosto de 2007 se inauguró el Paseo del Buen Pastor. A la inauguración asistieron el entonces gobernador José Manuel de la Sota y una comitiva. En gradas ubicadas en las calles adyacentes se ubicó el público, en las galerías y separados de éste, se encontraba la comitiva oficial. En las paredes del edificio varias pantallas de plasma transmitían lo que pasaba en el palco.

El acto se dio con la regularidad de las ceremonias protocolares, se cortaron cintas, se exhibió un espectáculo de aguas danzantes, música de cuarteto y luces y un video sobre la historia del edificio. El grupo que nos ocupa, no fue invitado ni participó del acto oficial, sino que emprendió la realización de un “contraacto” que se desarrollaría un poco antes del oficial y más allá del vallado policial. Dos de las fugadas, acompañadas de algunos familiares de las desaparecidas, colgaron en el vallado papelitos blancos con cintas rojas, en cada uno de los cartelitos figuraba el nombre de cada una de las 9 fugadas que, posteriormente, habían sido asesinadas o desaparecidas. Cada vez que colgaba un cartel, la que lo hacía gritaba en voz alta el

Estos procesos implican un cambio de posicionamiento, corporal y simbólico, con respecto al espacio, que conlleva una apropiación activa de sus dimensiones, en contraste con las experiencias originales, vividas en la indefensión.

nombre una desaparecida, a lo cual el resto replicaba “Presente! Ahora y siempre!”³. A la ceremonia se fueron sumando algunos transeúntes, tomaron los carteles y se acoplaron a la secuencia del ritual. Al terminar, las impulsoras del “contraacto” se abrazaron entre sí, lloraron, agradecieron a aquellos que espontáneamente se sumaron a colgar los carteles en el vallado.

Posteriormente se dieron notas de prensa donde se exhibieron recortes de periódicos de la época donde figuraban las fotos de las 26 detenidas como prófugas y se denunció la transformación del edificio como un proyecto contrapuesto a “la memoria de las 9 compañeras”. Todo el homenaje giró en torno a las “9 desaparecidas del Buen Pastor”, pero su memoria funcionó como anclaje de una denuncia sobre el destino del edificio como algo “impropio” por la destrucción de los lugares de referencia de la fuga, por la exclusión de las voces de las ex detenidas dentro del proyecto. En un sentido más amplio, el destino del edificio aparece como impropio en el marco de las memorias sobre la militancia: “está en el lugar equivocado”. Un “shopping” es un lugar de consumo para las clases sociales más acomodadas, cosa que entra en contradicción con los valores implícitos en las memorias de la militancia que encarnan las ex presas políticas. Que el “acto” fuera un “contraacto” expresa necesariamente una lucha de dos memorias contrapuestas. El foco del mismo estuvo dado por la visibilización de un pasado dramático dentro de un ámbito que pretendía ser fundacional y realzar el “futuro” (modernizador) como un valor contrapuesto al pasado (vergonzante, doloroso), al que sin embargo no se podía dejar de mencionar.

Este “contraacto”, marginal respecto del oficial, sería la primer performance emprendida grupalmente para pugnar públicamente por la memoria de la represión ligada al lugar. Al año siguiente, y el marco de la semana del 24 de marzo, el grupo de las fugadas irrumpirían en una charla organizada por la Secretaría de DDHH de la Provincia y pedirían la palabra, recordando con sus nombres, militancias y una semblanza, a cada una de las desaparecidas tras la fuga. Ese mismo año, para el aniversario de la fuga, convocarían a otro acto bajo la consigna “Los espacios no se

³ La secuencia de nombrar a los “héroes” o a los “mártires” seguido de tres “Presente!” por parte de la multitud es una liturgia que forma parte del *canon* de los homenajes, apoyándose en otros cánones rituales del orden de lo militar y lo religioso. En el orden de lo militar evoca los tres tiros de salva en honor de los “caídos”, en el orden de lo religioso evoca la *pasión* de Cristo (Connerton; 1993). Este momento, con una alta pregnancia emocional, constituye uno de los momentos del ritual prefijados, donde cada persona sabe cómo actuar, imprimiendo en este caso un signo de identidad política al acto. Al gritar, cada persona eleva el puño o los dedos en V, signos corporales que expresan la pertenencia a la izquierda o al peronismo revolucionario respectivamente.

recuperan sino que se conquistan”. Las fugadas, acompañadas de otros grupos (Organismos de DDHH, organizaciones feministas), emprenderían un recorrido por el edificio, donde los protagonistas del hecho a modo de “guías” evocarían experiencias anudadas a cada uno de los lugares. Los visitantes recorrerían pasillos, galerías y escaleras, apoyando la *representación* sobre los referentes espaciales destruidos con un mapa y en fotografías previas a la demolición. Finalmente, los participantes se apostarían frente a donde antes había estado la ventana por la que saltaron las detenidas ese mismo día, 33 años atrás. Allí los que participaron de la fuga desde afuera contaron el reverso de la experiencia vivida en el interior: la preparación y ejecución del operativo. Afuera, entre todos, nombraron a cada una de las muertas y desaparecidas al tiempo que la multitud, que en ese momento ascendía a unas 100 personas, replicaba “presentes, ahora y siempre”.

Al siguiente año la conmemoración, también para el aniversario de la fuga, iría precedida de la demanda ante los funcionarios del Paseo y el Archivo Provincial de la Memoria (APM), de señalar espacialmente las memorias de la represión relacionadas al lugar. En nueve columnas ubicadas en la parte remodelada del edificio se colocaron las fotos y nombres de “las 9 compañeras”; en otras tres las palabras: memoria, verdad, justicia y en una cuarta un texto donde se relata la fuga. Dos grupos de mujeres harían performances teatrales recreando secuencias de la fuga sobre la calle Irigoyen y el acto de conmemoración se desarrollaría frente a las columnas señalizadas, allí los protagonistas del hecho relatarían aquel acontecimiento que marcó a fuego sus vidas y recordarían a las “9 compañeras”, cada una de las semblanzas, serviría como “ejemplo” para las luchas de las mujeres actualmente.

A 34 años de la fuga, el hecho sería nuevamente recordado penetrando esta vez en los márgenes del poder estatal. El homenaje se centraría en la represión pero, por primera vez, la conmemoración de una operación político militar adquiriría carácter oficial, comenzando a romper una capa de silencio largamente guardado.

Luego de aquel acto algunas demandas pendientes serían retomadas, principalmente la recolocación de la ventana como referente de sus memorias en el lugar donde se encontraba originalmente. La última señalización, consistente en la (re)colocación de la reja y de 11 baldosas en memoria de las desaparecidas, fue realizada mediante un acto

desarrollado el viernes 22 de julio de 2011. Ese día, unas 100 personas se congregarían frente a la reja, recientemente apostada sobre la vereda sobre la calle Obispo Oro.

Tras algunas palabras de apertura por parte de las organizadoras y de la directora del APM, los participantes de la conmemoración emprenderían una especie de “peregrinación” por las 11 paradas apostadas en diferentes puntos del edificio. En cada una de ellas una baldosa relata e inscribe espacialmente anécdotas reiteradamente evocadas en los anteriores homenajes con respecto a cada una de “las 9”⁴. En más, la multitud se desplazaría por 11 “paradas”, en cada una de ellas se daría una secuencia canónica: sería destapada una baldosa; una persona previamente seleccionada -en general base a un vínculo familiar o de militancia con la homenajeada- leería la leyenda inscripta; otras personas recordarían episodios compartidos con alguna de “las 9”. Al terminar estas intervenciones el nombre de la homenajeada sería gritado por la persona encargada de conducir el acto en cada parada específicamente, a lo cual la multitud replicaría tres veces “Presente!” y las personas levantarían sus puños o los dedos en V a cada grito. Cada situación de las planteadas en las “estaciones” del ritual recreará valores y actitudes relativos al *ethos* de la comunidad reafirmando mediante actos y secuencias canónicas una “mitología” centrada, como en la mayoría de los rituales de conmemoración en torno a los “caídos” por una causa (Connerton; 1993), la *lucha*, el *sacrificio* y la *victoria* como temas.

Como trama simbólica la forma y el contenido del ritual, entonces, remitirían a representaciones ancestrales permitiendo tornar inteligible el drama de la muerte violenta de algunos de los miembros de esa comunidad. El conjunto de actos planteados para el ritual, repetidos una y otra vez en cada una de las paradas (y en homenajes anteriores), los temas evocados, pueden ser asociados tanto con rituales y mitologías del grupo específicamente como más generales que, incorporadas a la memoria colectiva, hacen que el ritual se desarrolle casi automáticamente, sin necesidad de indicar cómo actuar en cada circunstancia. El caminar parando en cada estación, recuerda tanto a los homenajes emprendidos en el campo de los DDHH como al *vía crucis* cristiano donde “la pasión”, como sentimiento que otorga intensidad y fuerza a la voluntad y como sufrimiento y sacrificio, son desmembradas en varias escenas donde se plantea la tensión entre ambos términos y su “correcta” resolución. En este sentido, el esquema de

⁴ Más allá de “las 9”, las otras dos baldosas evocarían a las “presas y desaparecidas anónimas” y a Silvina Parodi, quien dio a luz clandestinamente en la cárcel en 1976, continuando ella y su hijo desaparecidos.

11 paradas, las “parábolas” relatadas, el gritar el nombre del “héroe” o el “mártir”, los tres gritos entonados al finalizar cada una, se asientan tanto en el esquema canónico de los homenajes a los desaparecidos por la represión política como a mitologías más antiguas ancladas en la tradición judeocristiana, introduciendo secuencias que reflejan dilemas dentro del *ethos* y la cosmovisión de las comunidades de ex militantes y de este grupo específicamente.

Las conmemoraciones públicas y privadas en torno a hechos ocurridos en esa cárcel permiten analizar memorias sociales y los sentidos que adquieren para legitimar prácticas e identidades políticas en el presente. En este sentido esos rituales nos permiten analizar los tres sentidos que Bourdieu (2001) otorga a la *representación política*: como visión del mundo, como performance y como capacidad de hablar en nombre de un grupo. De este modo, he intentado analizar a través de estas puestas en escena, a la trama simbólica elaborada tanto para dotar de sentido tanto a “los ‘70” como tiempo-espacio de la vida nacional, como a dramas universales como son la lucha, la muerte y el sufrimiento. Buscando establecer marcas permanentes las performances inscriben, ocupan y conquistan lo público en tanto espacio físico y simbólico situándonos en la encrucijada entre performance y performatividad. Hemos visto como en este caso, las performances se encuentran estrechamente ligadas a la idea de conquista de un territorio a la vez físico y simbólico: de la conmemoración privada como ritual donde el cuerpo *reconoce* y *marca* el lugar de y para el recuerdo, los rituales se desplazan a prácticas grupales y “reivindicativas”, donde el sentido de la performance es su performatividad de cara a espacios sociales más amplios. *Ocupando, conquistando, transitando* el espacio con sus cuerpos, *inscribiendo* y *reificando* esas memorias en un territorio donde el pasado (doloroso y vergonzante) ha sido borrado en pos del “futuro” modernizador, las performances aparecen como una forma de disputar los sentidos de un territorio simbólico más amplio: el de la memoria sobre el pasado reciente y el lugar de sus símbolos en el paisaje urbano. De este modo, una memoria subterránea sobre el edificio, la fuga y “las 9” va siendo reactualizada año a año en cada uno de estos “actos” penetrando en la coraza de símbolos, calendarios y monumentos oficiales. Poniendo en escena en el espacio público ciertas memorias silenciadas u olvidadas estas conmemoraciones hacen presente ese pasado signado por la violencia

política y sus mitos ejemplares, legitimando prácticas en el presente y transmitiendo memorias e identidades a las siguientes generaciones.

Bibliografía

Bermúdez, Natalia, Lacombe, Eliana y Mecca, Damiana; “Los procesos de construcción de las memorias. Oralidad, espacio y corporalidad en Ex CCD (D2 Córdoba)”; C/P.

Bourdieu, Pierre (2001); “La representación política”; en *El campo político*; Bolivia; Plural Editores.

Connerton, Paul (1993); *Como as sociedades recordam*; Lisboa; Celta Editora.

Dulong, Renaud (2004); “La implicación de la sensibilidad corporal en el testimonio histórico”; en *Revista de Antropología social N°13*; España.

Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (comps.) (2003); *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*; Madrid; Siglo XXI Editores.

Pollak, Michael y Heinich, Natalie (2006); “El testimonio”; en *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*; La Plata; Ed. Al Margen.