

Cartuchos abiertos: memoria de lo borrado en *Testigo de las ruinas* de Mapa Teatro

Martín Ruiz Mendoza / University of Michigan

Resumen

Testigo de las ruinas, de Mapa Teatro, re-crea El Cartucho como un territorio que no es ya, como en el discurso oficial, el *topos* de lo que merece ser borrado, sino un lugar de historias. Este ensayo hace una lectura interdisciplinaria de la obra en cuanto experimento estético que pone en escena la posibilidad de articular otras prácticas de la memoria a partir de las ruinas de un territorio física y simbólicamente herido.

Palabras clave: El Cartucho, Mapa Teatro, ruinas, memoria alternativa, representación

Abstract

Mapa Teatro's *Witness to the Ruins* re-creates El Cartucho as a territory that is no longer—as in the official discourse—the *topos* of what deserves to be erased, but a place of stories. This article introduces an interdisciplinary reading of the performance as an aesthetic experiment that stages the possibility of articulating other practices of memory from the ruins of a physically and symbolically wounded territory.

Keywords: El Cartucho, Mapa Teatro, ruins, alternative memory, representation

C'est maintenant le temps des herbes sur les ruines...

Jean Cayrol, Poèmes de la nuit et du brouillard

En “El fin de una vergüenza”, publicado por *Semana* el 21 de diciembre de 2003, la exdirectora de Bienestar Social de Bogotá y entonces concejal de la ciudad, Gilma Jiménez, celebra un acontecimiento histórico: la demolición de la última casa de El Cartucho. Este logro ejecutivo, que se gestó durante la primera administración de Enrique Peñalosa, en 1998, despejaba el terreno—esto es, demolía 680 construcciones y desplazaba a 12.000 personas (Morris 2011, 14)— para la construcción del Tercer Milenio, un mega parque que sepultaría el pasado en ese futuro al que su nombre alude. Una mirada superficial a la realidad que evoca ese otro nombre del pasado explica el júbilo de la exfuncionaria ante la posibilidad de borrarlo del mapa—y de la memoria— de la ciudad.¹

Ubicado en la calle décima, a pocas cuadras de la Alcaldía, El Cartucho se convirtió, a partir de los años ochenta, en el epicentro del tráfico de droga, la indigencia, la delincuencia y la prostitución en Bogotá. La historia del oprobio, sin embargo, comienza antes, con el Bogotazo, tras de cuyo estallido el barrio Santa Inés, de familias pudientes, se pobló de desplazados por la violencia. Las convulsiones de la zona datan, pues, de tres decenios antes de la emergencia del tráfico de drogas que la convertiría en un referente de criminalidad urbana sin precedentes. Epítome de la marginalidad social, El Cartucho terminó siendo, opina Jiménez, el lugar de lo inhumano: tierra sin ley en el corazón de la capital. Por eso la exconcejal se refiere a su demolición como un acto humanitario. Según ella, la intervención “les restituyó la dignidad no sólo a cientos de personas que sacó de una vida inhumana sino también a todos los bogotanos” (Jiménez 2003). Con esto, Jiménez sugiere que la dignidad de los habitantes de El Cartucho, y la de todos los bogotanos, debía ser rescatada por un acto de soberanía estatal. La dignidad recobrada vuelve entonces la mirada hacia el pasado oscuro de ese territorio y se descubre avergonzada. Fin de la historia oficial.

Hay, sin embargo, otras historias. Historias que no solo cuestionan la versión oficial, sino que además resisten las políticas del olvido que esta promueve. En torno a esas historias gravita *Testigo de las ruinas* (2005)², híbrido de videoinstalación y teatro documental del laboratorio de artistas Mapa Teatro³. Como su nombre lo sugiere, la obra

evoca las ruinas de El Cartucho. Sin embargo, el espectador es testigo de unas ruinas que no solo son los escombros de lo demolido, sino también las huellas que marcan el espacio y la memoria de quienes lo habitaron. La obra recrea un territorio que ya no es el topos de lo que puede y debe ser borrado, sino un lugar de historias.

Para Gilma Jiménez, la destrucción de El Cartucho es el fin de una vergüenza. Para Luis Carlos, habitante de la zona a quien Mapa Teatro incluye en su proyecto, es solo el comienzo de un tango:

Cartucho cruel, dulce morada de mi vida

Fiel testigo de mi incierto porvenir

Llegó la hora de la triste despedida

Ya lo ves, todo en el mundo

Es inquietud. (Mapa Teatro 2007)

Desde este otro comienzo, El Cartucho nos sorprende como un lugar que vale la pena cantar: una especie de Ítaca insospechada. ¿No era este el foco de la decadencia? ¿No era este el lugar digno de olvido? El tango canta otra historia y nos obliga a cuestionar nuestros prejuicios más arraigados. ¿Cómo puede El Cartucho inspirar poemas? ¿Hubo acaso lugar para la belleza en ese medio hostil? ¿Hay algo que, desde las ruinas, nos hace señas?

Este ensayo propone una lectura de *Testigo* en cuanto obra de memoria alternativa. Al poner en escena historias locales a través de un experimento artístico en torno al vínculo entre memoria y espacio urbano, *Testigo* abre las ruinas de El Cartucho a una multiplicidad de sentidos que el discurso oficial niega. El artículo arriba citado de Jiménez será una referencia reiterada en estas páginas porque en él convergen muchos de los rasgos definitorios de ese discurso, dentro de los cuales cabe anticipar la estigmatización del lugar que se quiere borrar y la devaluación de la memoria a él ligada. Aquí pretendo rastrear la articulación de una resistencia estética a ese discurso, tal como se hace visible en *Testigo*. Mi tesis es que esa resistencia pone en escena la posibilidad de construir una memoria del presente a partir de las ruinas de lo que ha sido, literalmente, borrado del mapa.⁴

Testigo se inscribe en una tradición reciente que pone la memoria en el centro de las preocupaciones políticas y estéticas contemporáneas. Tal como lo propone Andreas Huyssen (2003), la obsesión con la memoria es un síntoma significativo de nuestro presente cultural. Sin embargo, como el mismo Huyssen subraya, esa obsesión está en gran medida ausente en trabajos recientes sobre espacio, mapas, geografías, fronteras, rutas de comercio, migraciones, desplazamientos y diásporas en el ámbito de los estudios culturales y postcoloniales (3). El trabajo de Mapa Teatro cobra relieve a la luz de esta observación. *Testigo* es un experimento estético en torno a la relación entre memoria y espacio urbano. Al proyectar en pantallas móviles las imágenes de El Cartucho agonizante (muy próximo a su

total desaparición) acompañadas de voces de personas que allí vivieron, la obra articula una memoria que re-presenta el espacio amputado y le da valor simbólico a lo que fue borrado.

La representación, sin embargo, tiene múltiples capas que este esbozo demasiado esquemático no logra captar. La complejidad de esas capas tiene que ver, entre otras cosas, con el carácter híbrido de la obra. Dicha hibridez se exagera con la entrada en escena de Juana María Ramírez, habitante de la última casa demolida, quien monta su puesto de arepas en el escenario —tal como solía hacerlo en El Cartucho— y las prepara para, al final, ofrecerlas al público. ¿Estamos entonces ante una obra que, a través de un préstamo del registro filmico, pone en escena a actores naturales? ¿Debemos, en cambio, repensar la categoría de actor a la luz de lo que *Testigo* nos propone? Si leemos la obra como híbrido de videoinstalación y teatro documental, ¿cómo se muestra en escena el componente documental de esa ecuación?

Como estas preguntas lo sugieren, la presencia en escena de Juana María, quien también aparece en la videoinstalación, plantea problemas tanto éticos como estéticos. Por un lado, es claro que el componente testimonial de la experiencia de este sujeto específico no queda abarcado en el gesto mecánico de preparar arepas. Ese gesto pareciera estar en función no del ejercicio ético de atestiguar la experiencia vital del otro (el acervo de historias irrepetibles que exceden el quehacer mecánico del aquí y del ahora), sino de la experiencia estética con los olores y sabores de un lugar que se vuelve más cercano al público en virtud de esa experiencia. Ahora bien, la reproducción de un gesto mecánico en el presente de la representación escénica tiene como trasfondo el paisaje de destrucción del lugar en el que ese gesto tenía un sentido ya no estético sino puramente práctico, de sobrevivencia. La obra resignifica ese gesto al sustraerlo de la destrucción que las imágenes de la videoinstalación presentan. Esta afirmación de una cotidianidad truncada por la desaparición del espacio en que se anclaba aporta un nuevo elemento al testimonio, que consiste no ya en la rememoración oral de ese espacio, sino en la puesta en práctica de uno de esos modos de hacer que han sido desplazados.

El testimonio, sin embargo, está siempre mediado por la *auctoritas* de Mapa Teatro. La visión de autor que atraviesa la obra parece estar en pugna con la posibilidad de un ejercicio testimonial no mediado por una autoridad diferente a la de la voz del testigo. Desde la idea tradicional de testimonio, tal como la reconstruye Beverly (2004), la sinceridad y la autenticidad dependerían del compromiso con una verdad no mediada estéticamente. Sin embargo, las más recientes propuestas artísticas que se inscriben en una ética testimonial cuestionan esta idea. Doris Salcedo (2005) lo expresa muy claramente al referirse al arte contemporáneo como un juego esquizofrénico en el que “el centro del otro se coloca en mi centro y yo miro al otro desde mi centro y mi centro se coloca en el centro del otro y me miro desde afuera” (146).

Salcedo define a los artistas contemporáneos como testigos de los testigos, cuyo trabajo consistiría en “tratar de ser fieles al testimonio (...), pero a la vez elaborarlo” (147).

Desde el horizonte interpretativo que nos propone Salcedo, se puede pensar en *Testigo* como una obra que es en sí misma una indagación sobre la relación del artista contemporáneo con el testimonio. Al poner en escena el punto de vista del artista como testigo, Mapa Teatro reta el modelo de testimonio al que alude Beverly, el cual evadiría toda interferencia, es decir, toda elaboración estética. La obra no pretende ocultar las mediaciones que la ponen en funcionamiento para presentarse como la verdad sobre los sujetos marginados que habitaron El Cartucho. Al hacer visibles las mediaciones⁵, *Testigo* se presenta como una performance de las ruinas de El Cartucho desde la mirada local y subjetiva del artista.

¿Cuál es la relación de esta nueva aproximación al testimonio con el proyecto de memoria alternativa que aquí pretendo rastrear? Para responder esta pregunta, es necesario abordar los efectos de la demolición de El Cartucho en la memoria urbana. El proyecto de renovación que arrasó con este barrio y desplazó a sus habitantes es un proyecto de destrucción de la memoria. Tal como lo propone Diana Taylor (2009), los planeadores urbanos están adoptando de las fuerzas militares latinoamericanas la certeza de que, con la erradicación o clausura de instituciones o lugares asociados a prácticas pasadas, es posible cambiar la visión y la memoria que la sociedad tiene de sí misma (23). Rolf Abderhalden (2010) expresa ese cambio de sentido en términos de una pérdida irreparable de singularidades:

Con la decisión tomada en 1998 de demoler [El Cartucho] completamente, de hacer *tabula rasa* para construir en su lugar un parque, un hueco cubierto de verde, se ha puesto fin a una parte de nuestra historia, de nuestra historia social y urbana que es, en definitiva, una historia de *modos de hacer*, de prácticas sociales inéditas, de historias de vida irremplazables, de inigualables historias de sobrevivencia. El fin de la historia de una *singularidad* local que deviene, al desaparecer, un no-lugar, homogéneo y global. (295-296)

El punto de partida de la obra se nos presenta aquí como la necesidad de salvar la singularidad de una borradura que es tanto física como simbólica. Con la instauración de un no-lugar en el espacio en que brotaban prácticas inéditas, queda borrada la experiencia misma del espacio, que es la experiencia en sí misma, pues no hay experiencia sin espacio. Esto evoca una pregunta de Richard (1998) cuyo punto de partida es la noción de experiencia en Benjamin, implícita en la formulación de Abderhalden: “¿[C]ómo manifestar el *valor* de la experiencia (es decir, la materia *vivida* de lo singular y de lo contingente, de lo testimoniable) si las líneas de fuerza del consenso y del mercado estandarizaron las subjetividades y tecnologizaron las hablas [...]?” (45) El contexto al que se refiere Richard es sin duda muy diferente a

aquél que inspira la propuesta de Abderhalden. Sin embargo, en la formulación de esa propuesta palpita una pregunta muy similar a la de Richard: ¿Cómo salvar el valor de la experiencia —de lo contingente y de lo testimoniable— ante un proyecto de regeneración urbana que borra las prácticas y hablas que resisten la estandarización?

Mapa Teatro explora esta pregunta a través de un trabajo de memoria viva⁶ que se opone al proyecto de amnesia institucionalmente promovida, el cual busca construir futuro *ex nihilo*. La obra nos convierte en testigos de un espacio desdoblado, presente y al mismo tiempo ausente, que es evocado en el momento de su desaparición. Desde esta aproximación, las ruinas de El Cartucho cobran voz. La relación con las ruinas que *Testigo* propone se distancia así de la obsesión con la memoria en cuanto máquina de rememoración de un pasado que se ve como pieza museística, esto es, desde la certeza de la distancia que media entre el objeto rememorado y el sujeto que rememora. El templo de esta práctica de la memoria, hoy hegemónica, es el museo. Según Huyssen (1995), el museo ha dejado de ser el bastión de la alta cultura para convertirse en la piedra angular de la industria cultural (14). Al catálogo museístico, que se engrosa cada año, se suman ahora museos de la memoria (un pleonasma ya corriente), en los que la memoria misma deviene simultáneamente la protagonista del espectáculo y un mecanismo para mantener a raya el pasado. El muro entre pasado y presente (entre el otro rememorado y el yo que rememora) facilita una *mise-en-scène* de fácil consumo.

Testigo derriba el muro al desestabilizar la distancia entre pasado y presente. La obra representa un espacio-tiempo permeable, que se mueve entre El Cartucho, sus ruinas, y el parque asfaltado que sobre ellas se asienta. Más aún, por las ruinas transitan los habitantes que no han desalojado sus viviendas. Tal como lo reconstruye Ingrid Morris (2011) en su crónica sobre El Cartucho, “[q]uienes se resistían a abandonar su predio se fueron ubicando en las pocas casas que entre la polvareda de la demolición quedaban en pie” (107). *Testigo* consigna en imágenes esos últimos momentos de destrucción, en los que el pasado invade físicamente el presente. Las ruinas habitadas inquietan y desconciertan porque no mantienen a raya eso que se supone superado. Por ellas caminan fantasmas que en realidad no lo son. Con esto, la obra cuestiona el carácter superado del pasado que recrea. El testigo que esta representación exige no es ya el que ve el pasado del otro lado de la barrera, porque la barrera ha desaparecido.

La misión de recordar el pasado como presente pasado —para usar la fórmula de Huyssen (2003)—, lleva a Mapa Teatro a una experimentación con un tiempo que no es el de una memoria tranquila, sino el de las convulsiones de lo que no se ha cerrado. La comunidad que *Testigo* promueve se configuraría entonces en torno a la capacidad de pensar el presente y el futuro a partir de las ruinas. Esto en consonancia con la tesis de Svetlana Boym (2001), según la cual las ruinas modernas son recordatorios del violento

pasado reciente de las ciudades. En ellas se haría visible la coexistencia de diversas dimensiones y tiempos históricos en la ciudad. Desde este punto de vista, las ruinas no son solo recordatorios del pasado, sino también del futuro (79). Dylan Trigg (2006) hace eco de esta idea al proponer que las ruinas encarnan una forma de memoria crítica que se opone a la glorificación de monumentos oficiales, museos, y demás espacios consagrados a la memoria colectiva. Trigg propone una relación con las ruinas que se opondría al monumentalismo, entendido este como un bien de consumo que promueve el servilismo social al intentar mantener una impresión abstracta del pasado (xxv). Al mostrar lo que hay de memoria viva en las ruinas, *Testigo* muestra el pasado como rasgo constitutivo del presente y del futuro. Sin embargo, la obra no hace explícita la manera en que las ruinas de El Cartucho pueden ser leídas desde un punto de vista crítico. Si en las propuestas de Boym y de Trigg se trasluce un componente pedagógico, Mapa Teatro propone una mirada de las ruinas abierta a múltiples interpretaciones, algunas de las cuales cuestionan la premisa de que las ruinas tienen algo que enseñar. Si bien hay un potencial crítico implícito en el acto de ser testigo de la demolición, la obra se construye en torno a una visión no totalizante que impide la articulación de un discurso crítico coherente y unificado.

Ahora bien, en consonancia con la propuesta de Trigg, *Testigo* representa las ruinas como aquello que no está a la espera de conmemoraciones sino de testigos. Conmemorar parece ser el verbo predilecto de una cultura que ha perdido la capacidad de establecer una relación creativa con su pasado y con su memoria. La celebración nietzscheana de una memoria que se articularía en función del presente y del futuro no arraiga en una cultura enfrascada en la mistificación del pasado. Pierre Nora (1989) lo expresa en estos términos: hay *lieux de mémoire* (lugares de memoria) porque ya no quedan *milieux de mémoire*, medios reales de memoria (7). Nora se refiere a la desaparición de repositorios de memoria colectiva debido al crecimiento industrial, con sus respectivos tentáculos, de los cuales la democratización y la cultura de masas son los más salientes. La memoria, propone Nora, echa raíces en lo concreto: en espacios, gestos, imágenes y objetos. Vista a la luz de esta afirmación, la desaparición de repositorios de memoria colectiva tendría que ver con la eliminación de lo singular —y de lo testimoniable— en las sociedades contemporáneas. Dicha eliminación se produce a través de la homogeneización de espacios, gestos, imágenes, objetos, prácticas, etc.

Todos estos elementos están presentes en el segmento que *Testigo* dedica a un habitante mayor que trabaja como payaso y que nos invita al interior de su vivienda. Allí, cada objeto se nos revela como cargado de una historia irremplazable anclada al espacio. Los objetos que este habitante cuida como tesoros solo tienen sentido como parte de ese espacio que dejará de existir. Lo que con esto queda sugerido es que la borradura del espacio es siempre ya una borradura de algo que es más que espacio. Habitar, como nos lo recuerda Heidegger ([1951] 2001), supone

una relación con el espacio no como categoría abstracta, sino como totalidad existencial. La borradura espacial es también borradura existencial en la medida en que arrasa con el acervo de sentidos de vida que se articulan en torno al espacio y a las prácticas, objetos y gestos concretos que de él dependen.

El proyecto de renovación urbana que arrasó con El Cartucho es un producto ejemplar del proceso homogeneizador que todo proyecto de gentrificación pone en funcionamiento (Lees et al. 2016). Con la eliminación de singularidades que resisten las dinámicas igualadoras del mercado global, quedan también eliminados los medios reales en que la memoria colectiva arraiga. La utopía globalizante, que ya se realiza en las ciudades que habitamos, es un lugar sin memoria. O, como es hoy el caso, un lugar en el que la memoria es desplazada por mega obras, algunas consagradas, paradójicamente, a la memoria.

¿Cómo traducir al lenguaje teatral la complejidad de la relación entre memoria y espacio urbano? *Testigo* gira en torno a esta pregunta. La respuesta exige una indagación sobre la escena de producción de lenguajes que la obra propone. ¿Está esa escena en función de una narración de El Cartucho? En su ensayo sobre Nikolai Leskov, Walter Benjamin ([1933] 2006) aporta elementos para explorar estas preguntas. Según Benjamin, el arte de contar historias ha devenido obsoleto tras la pérdida de valor de la experiencia. Benjamin asocia esa pérdida con el dominio global de la información. En virtud de ese dominio, no hay ya ningún evento que llegue a nosotros desprovisto de una explicación (365). La información llena de explicaciones el vacío de la experiencia. En oposición a la función explicativa de la información, el arte de contar historias consiste en liberar esas historias del yugo de la explicación. Más aún, a diferencia de la información, dicho arte no intenta transmitir la esencia pura de la cosa. Las historias se liberan entonces de la explicación y de la esencia que esa explicación pretende captar. Las historias así reproducidas, no como información, sino como sentido liberado, hablan siempre de forma diferente. Tal como lo ilustra Benjamin por medio de una metáfora, el poder germinal de las historias permanece intacto, como las semillas de grano que han reposado por siglos en las cámaras de las pirámides (366).

Vista a la luz de esta metáfora, la pérdida de la capacidad de contar historias apunta hacia una pérdida de la capacidad de actualizar lo que la memoria resguarda, es decir, de darle siempre nuevos sentidos a lo que pasa de boca en boca. Si es posible caracterizar la nuestra como una cultura de la amnesia —tal como lo hace Huyssen (1995)—, dicha caracterización solo cobra sentido a la luz de esta doble pérdida. Hoy somos testigos de la colonización de la memoria por la información, lo cual no solo confirma la tesis de Benjamin, sino que además apunta hacia la exacerbación del fenómeno que él diagnostica. Huyssen (2003) aborda esa exacerbación a través de una indagación sobre la transformación de la relación entre memoria y olvido producida por las nuevas

tecnologías de la información, la mediatización de la política y el consumo acelerado⁷. En nuestro medio saturado de información, dicha relación está sujeta a cambios sin precedentes en la historia de la humanidad.

Visto desde el ángulo de Benjamin, el problema de la amnesia por exceso de información es indisoluble de la incapacidad de cultivar el arte de contar historias. Al contar El Cartucho a través de un montaje de historias locales que se vale de los recursos audiovisuales hoy privilegiados por la transmisión de información, Mapa Teatro renuncia a la posibilidad de revivir ese arte tal como se cultivó en el pasado. Las actuales condiciones culturales, determinadas como están por el estado de la técnica en el presente, harían de ese intento de renacimiento un gesto vacío. El arte contemporáneo solo tiene sentido como arte consciente de sus propias limitaciones, es decir, de sus determinaciones. Hoy, esas determinaciones incluyen la proliferación de información y de medios que la transmiten. No es posible entonces hacer abstracción de este condicionamiento y aferrarse a las formas del pasado para proteger a la memoria de los peligros que la amenazan. En otras palabras, no es posible contar historias como si ese acto tuviera el sentido que ha perdido.

Esto no significa, sin embargo, que al arte contemporáneo le esté destinada una función ancilar dentro del entramado técnico del que participa. El destino de dicho arte no es resignarse a ser una caja de resonancia de la maquinaria cultural consagrada a la transmisión de información. *Testigo* es un ejemplo de resistencia a esa resignación sórdida, que haría del arte un mero subsidiario de los medios masivos de comunicación. La obra no solo no reproduce los usos que hacen esos medios de las herramientas audiovisuales de las que hoy disponen, sino que además muestra la posibilidad de reapropiarse de esas técnicas para ponerlas no ya en función de la información, sino de lo que esta ha eclipsado.

El contraste entre la esfera de la información y la de aquello que permanece a la sombra de esta se hace visible en *Testigo* en el momento en que las voces de El Cartucho son reemplazadas por el audio de la transmisión de Noticias Caracol, que anuncia: “Tras casi doce horas de protestas por parte de los habitantes de Bogotá que rechazan la presencia de indigentes en su vecindario, las autoridades distritales acordaron anoche el traslado masivo de dos mil personas al antiguo matadero de la ciudad”. La noticia cierra con un dato desconcertante: en los próximos minutos, anuncia el presentador, “va a llegar pintura para que los habitantes de la calle pinten esta área y se sientan más cómodos en estos lugares” (Mapa Teatro 2007). La irrupción de este lenguaje en una obra que hasta ese momento ha explorado otros lenguajes, enfrenta al espectador con la inadecuación de la información para expresar la realidad y la huella que ella deja en la memoria. La información cierra el flujo del sentido al presentar la historia como pasada: como noticia que la próxima emisión ya habrá olvidado. Para conjurar

esta amnesia, *Testigo* se acerca a El Cartucho no ya desde lo que los noticieros hablan, sino desde lo que callan.

La maquinaria de la información es el brazo simbólico de la retroexcavadora. Desde su función de despejar el terreno para lo nuevo, ambas atacan la memoria local que el trabajo de Mapa Teatro busca proteger. A medida que lo nuevo se asienta en el terreno en el que antes arraigaba la memoria, se consume el proyecto de amnesia colectiva que termina por producir futuros vacíos. Lo nuevo debe a su vez despejar el espacio para lo más nuevo, con lo cual el vacío reemplaza al vacío. Queda así consumado el destino de una globalización que, tal como la describe Richard en *Residuos y metáforas* (1998), “se mueve al ritmo fugaz de la mercancía sin tener tiempo ni ganas de preguntarse por lo que cada novedad deja atrás” (15). Especialmente poderoso en este sentido es el contraste que *Testigo* hace visible entre la heterogeneidad de voces que le dan vida a El Cartucho y los trozos de césped que sepultan esa heterogeneidad bajo un verde homogéneo, plano y limpio. Limpio —y homogéneo y plano— es también el concreto que cubre parte del parque y que, como vemos al final de la instalación, es rociado con manguera por un empleado del distrito. El futuro de las ruinas es ese vacío antiséptico.

Tal como lo observa el curador y crítico de arte Nicolas Bourriaud (2002), las calles de las ciudades contemporáneas son constantemente limpiadas de cualquier residuo relacional, con el efecto de que las relaciones de barrio tienden a desvanecerse (16-17). La estética relacional que Bourriaud rastrea —y en la cual se inscribe el trabajo de Mapa Teatro— promueve una revaloración de las relaciones humanas por medio de un arte que se opondría a la mecanización de las mismas y que sería, según Bourriaud, un estado de encuentro (18). Es significativo que el autor hable de estado y no de lugar. Desde esta perspectiva, el arte no es un santuario al que se acuda para aligerar las cargas del presente, sino un medio de relaciones que exige involucramiento. A la luz de la relación entre memoria y espacio urbano que está en el centro de *Testigo*, el pilar de la memoria promovida por un enfoque estético relacional sería no ya la voluntad moral de juzgar el pasado desde el presente, ni la voluntad epistemológica de entender el pasado, sino la posibilidad ética de articular memoria en torno a la singularidad de las relaciones humanas concretas. Si, tal como lo propone Nora (1989), la memoria es necesariamente una práctica social (14), la estética relacional articularía esa práctica a través de un arte socialmente creado. En el caso de Mapa Teatro, esto se traduce no en un ejercicio de representación del otro, sino en un experimento artístico *con* los otros, en el que estos no son un objeto de estudio, sino participantes del experimento, es decir, creadores ellos mismos.

El proyecto C’úndua, semilla de *Testigo*, da una idea de esta dinámica. Entre 2001 y 2005, Mapa Teatro trabajó con los habitantes de El Cartucho en la creación de trabajos de memoria articulados por medio del teatro. De ese proyecto

surgió *Prometeo*, que consistió en una relectura de la versión de Heiner Müller de dicho mito. Esa relectura se planteó desde el comienzo como un trabajo comunal de re-significación. Según Abderhalden (2010), el texto de Müller “funcionó como un *ready made*: un objeto encontrado que es sacado de su contexto para ser interpretado y re-significado por una multiplicidad de lecturas, de miradas y de gestos” (302). Este trabajo de hermenéutica experimental tiende a la revaloración de las experiencias humanas concretas y de la singularidad de las interpretaciones que esas experiencias producen.

Lo concreto de la experiencia humana en que se basa el trabajo de Mapa Teatro se opone a los términos abstractos del discurso que describe la demolición de El Cartucho como un triunfo rotundo. El artículo de Jiménez da una buena idea de esos términos. En los últimos cinco años, escribe la exconcejal, “se ha rehabilitado a 1.500 personas. (...) En total, la ciudad ha invertido más de 18.000 millones de pesos en inversión social para atender a la gente que salió de El Cartucho, además de los 20.000 millones que ha invertido en la rehabilitación de indigentes de la capital” (Jiménez 2003). *Testigo* traza una línea de fuga no solo al lenguaje de la información, sino también al de la burocracia, cuya claridad oculta la realidad. Al efecto congelante de los datos, la obra opone una representación estética que da a la singularidad de la experiencia humana y de las relaciones humanas, así como a la memoria a ellas anclada, el poder simbólico que el discurso oficial les niega. A continuación, un ejemplo más de esta negación. Según Jiménez,

convivían en El Cartucho los niños y maestros de un colegio oficial, los comerciantes de artes gráficas, los vendedores de una plaza de mercado, ancianos abandonados, mujeres solas con sus hijos y familias de recicladores que llegaban a vender su basura recolectada. (...) Algunas entidades públicas montaron servicios o programas (...) que enviaban un mensaje de tolerancia o ‘comprensión’ frente a la deshumanización y la impunidad del crimen. (Jiménez 2003)

Al reducir la experiencia de los habitantes de El Cartucho a las categorías de *deshumanización* y *crimen*, esta es estigmatizada y homogeneizada. El mundo de relaciones humanas concretas que era El Cartucho queda reducido a un par de abstracciones. *Testigo*, hay que aclararlo, no invierte la versión oficial para mostrar que El Cartucho era todo lo contrario a la pesadilla que nos han contado. Algunas de las voces hablan de lo difícil que era vivir allí, en cercanía constante a la muerte y al detritus. Una de ellas nos cuenta que le perdió el miedo a la primera al verla de frente varias veces. Un vecino que vivió diez años en el llamado *callejón de la muerte* nos dice que “se ha llamado así por las cuestiones vividas”, y agrega que “hay que ser muy inteligente pa’ navegar en un sector de estos, porque de resto... se desaparece” (Mapa Teatro 2007). Sin embargo, al reducir este acervo de experiencias a la deshumanización

y al crimen, se le niega su valor como parte de la memoria de la ciudad. Los matices que configuran toda experiencia humana real son borrados por el discurso oficial, de la misma forma en que se pretende borrar el espacio en que esa experiencia arraiga. *Testigo* no propone, entonces, la recreación de un territorio idílico, sino la configuración de una ética de la memoria respetuosa de la singularidad.

Con base en esta ética, el territorio es re-memorado (es decir, re-presentado) desde el excedente de sentido de una memoria no oficial que se articula en torno a narrativas que, a partir del habla de lo singular, resisten la homogeneización de “la ciudad que queremos”⁸. Una habitante que nos cuenta lo que le han contado sobre el origen de El Cartucho, cuando ella aún no había nacido, y el esfuerzo de algunos por señalar “el foco de nuestra vivencia” (tal como uno de ellos lo expresa), son ejemplos de esas historias que se suceden, sin orden aparente, a lo largo de la obra. La retroexcavadora que derriba la última casa se convierte en un personaje más de esa historia con ‘h’ minúscula. Historia que no erige santuarios a la memoria, sino que muestra el pasado como herida abierta.

El nombre nombra la herida. Gilma Jiménez intenta reducir a una frase la historia de ese nombre: “[El Cartucho] quedaba en el centro de Bogotá, en el antiguo barrio elegante de Santa Inés. Se llamaba así porque las dos calles que le dieron su origen forman una figura parecida a la de la flor del cartucho” (Jiménez 2003). *Testigo* abre el nombre a la indeterminación de lo múltiple. La primera voz que oímos nos dice que El Cartucho se llamaba así “porque la palabra *cartucho* se refiere a escondite, a que de pronto algo viene encartuchado”. Otra voz afirma que “se llamó El Cartucho porque mucha niña perdía la virginidad allá”. Una tercera voz asegura que el nombre tiene que ver con la venta de pólvora (cartuchos de pólvora) que allí tenía lugar. La imagen que acompaña a estas voces muestra la lona verde que marca el terreno en obra, dejándolo tan solo sugerido. Sabemos que estamos en el centro de Bogotá porque al fondo se ven los cerros, pero no podemos ver lo que hay tras la lona. La imagen misma está fragmentada. La precariedad de lo visible tiene su correlato en el plano de lo audible. La multiplicidad de voces que nombran El Cartucho desde la localidad de sus propias historias niega la univocidad que bloquearía el flujo de sentidos que el nombre evoca. No hay un meta-relato que ordene esas voces en un todo coherente. Ante la imposibilidad de penetrar ese territorio fragmentado en el discurso, el testigo de las ruinas permanece en el umbral.

Todo nombre es un umbral. El testigo de las ruinas de El Cartucho es, antes que nada, testigo del nombre que esas ruinas nombran. La demolición de El Cartucho pretende borrar también el nombre, con toda su carga simbólica. Tal como lo propone Michael Shapiro (1997), los nombres no son meros modos de designar un lugar, sino prácticas culturales complejas. La transformación nominal o física de un paisaje significaría la destrucción de los recursos de

los que depende la coherencia cultural de quienes lo habitan (27)⁹. Esto es muy claro en la renovación de El Cartucho. La memoria que se intenta borrar por medio de esa renovación es, según Abderhalden (2010), “una memoria arquitectónica y una memoria social y cultural, pero también un patrimonio intangible, constituido por una narratividad que no cuenta sino con la oralidad como fundamento de existencia” (297).

La renovación así entendida deviene, como ya se ha dicho, una aplanadora de historias. El nombre, sin embargo, es la huella que recoge esas historias y las resguarda en su singularidad. El poder de transformar físicamente la ciudad, de cuyo monopolio legítimo goza el Estado, no puede borrar esa huella porque su mundo es otro: el psíquico. El pasado, tal como lo señala Todorov (2003), deja dos tipos de huella: huellas “mnésicas” en la mente de las personas, y huellas materiales en el mundo de afuera (119). En virtud de esta duplicidad de las huellas del pasado, la eliminación física de un lugar deja siempre un remanente de sentido que se sustrae a la destrucción.

La ciudad, sin embargo, debe olvidar el nombre; debe reprimir la realidad que este designa para borrar la vergüenza que hace de la suya una memoria desgraciada. El proyecto de eliminación física del espacio debe entonces apoyarse en un proyecto de eliminación simbólica. El discurso de Jiménez articula claramente ese proyecto. De acuerdo con la exconcejal, las dinámicas criminales del sector “terminaron por atrapar a 10.000 habitantes que, según el censo hecho por Renovación Urbana, en 1999 ‘vivían’ en 602 inmuebles del barrio” (Jiménez 2003). Al poner aquí entre comillas el imperfecto del verbo *vivir*, Jiménez hace explícito lo que está implícito a lo largo de su artículo, a saber, que la de los habitantes de El Cartucho no era vida en sentido estricto. La devaluación física del espacio se funda en una devaluación simbólica de la vida que allí arraiga. Al negarle a esa vida la condición misma de vida, el terreno queda despejado para la eliminación física de lo que simbólicamente ya ha sido arrasado. Se construye después un parque sobre el terreno yermo de lo borrado. Lo borrado, sin embargo, irrumpe a través de esas voces que no olvidan. Y no olvidan porque olvidar El Cartucho significaría olvidarse a sí mismas.¹⁰

En su estudio de referencia obligada sobre la memoria colectiva, Maurice Halbwachs ([1925] 1992) propone que los grupos sociales crean dinámicas de solidaridad interna a través de procesos de memoria que no dependen únicamente del tiempo, sino también del espacio. La memoria se ramifica, propone Halbwachs, a través del tiempo y del espacio entre individuos y grupos, y entre estos y los objetos materiales. Este no sería un proceso unidireccional, sino dialéctico. Tal como lo sintetiza Max Pensky (2011), el espacio físico depende de la resiliencia de los recuerdos del grupo que lo ocupa, de la misma forma en que la resiliencia del grupo social, su cohesión interna e identidad externa, dependen de la estabilidad espacial de ese grupo.¹¹ Según esta tesis, las construcciones de una ciudad no son una alegoría de su

identidad, sino que *son* esa identidad.

Al explorar la relación entre memoria y espacio a través de una perspectiva fenomenológica, Trigg (2012) actualiza el atisbo de Halbwachs desde el punto de vista del sujeto. Con el tiempo, propone Trigg, los lugares con los que nos relacionamos definen y estructuran nuestro sentido del yo, de tal forma que la experiencia del desplazamiento puede tener consecuencias dramáticas en nuestra experiencia de lo que somos, e incluso dejarnos con la sensación de no tener casa en el mundo (4). El vínculo que *Testigo* recrea entre memoria y espacio es sugerido por Trigg cuando afirma que estar atado a un lugar significa dejar que los recuerdos ocupen ese lugar, de la misma forma en que ocupar un lugar significa poder regresar a él en cuanto reservorio de recuerdos.¹²

¿Dónde quedan resguardados los recuerdos de los habitantes de El Cartucho si no en El Cartucho? Pero El Cartucho es primero ruinas y después un parque que borra el pasado, como si esa borradora inaugurara un futuro más promisorio. Sin embargo, para quienes habitaron El Cartucho, el Tercer Milenio no es el lugar en que el pasado es redimido, sino aquél en que el pasado es enterrado. Como lo sugiere la novena tesis de la filosofía de la historia de Benjamin ([1940] 2010), ese entierro nunca llega a consumarse. Según dicha tesis, en aquello que nosotros percibimos como una cadena de acontecimientos, el ángel de la historia “ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina” (64). El ángel es arrastrado hacia el futuro por una tempestad que le impide plegar las alas. Esa tempestad, propone Benjamin, es lo que llamamos progreso. Desde esta visión de la historia, la acumulación de ruinas es inherente al progreso. El proyecto de enterrar el pasado en nombre del futuro se basa en el principio de que el progreso borra las ruinas. El carácter ilusorio de este principio se hace visible en la relación de los habitantes de El Cartucho con las ruinas. La memoria es clave en esa relación en la medida en que pone de manifiesto el fracaso de la borradora que el parque introduce. La memoria de las ruinas apunta hacia la imposibilidad de enterrar el pasado. La experiencia de los habitantes de El Cartucho cobra valor en la afirmación de las ruinas, esto es, en la enunciación de los residuos que el Tercer Milenio pretende borrar. A la tesis de Benjamin, *Testigo* aporta un elemento que cobra especial fuerza en el teatro: la puesta en escena de las ruinas es la puesta en escena de una historia *otra*, de cuyo silenciamiento depende el progreso.

Testigo resguarda, desde los límites y las mediaciones de la representación estética, el poder simbólico de una memoria excluida. Si el discurso oficial representa El Cartucho como el *locus* de una ciudadanía fallida que ha perdido su dignidad (y con ella también su voz), las voces de El Cartucho desestabilizan ese discurso y trazan un mapa de lo que la ciudad ha reprimido, de los sentidos que han sido borrados. Al darle voz a esos sentidos, Mapa Teatro cuestiona el monopolio del Estado sobre los procedimientos

de representación de la realidad. Esto evoca el principio rector de mayo del 68, según el cual la resistencia al poder simbólico del Estado debía surgir de aquellas voces que no habían sido oídas antes, y a partir de las cuales se podía gestar un bandidaje semiológico cuya jerga sería la de la autenticidad (Huyssen 1995, 186). Medio siglo ha pasado y esas esperanzas no anidan ya en una conciencia que es quizá menos ingenua. *Testigo* habla el lenguaje no totalizante de esa conciencia desencantada, cuya mirada no busca ya en la voz del otro las señales de la fatalidad y la redención¹³. En torno a El Cartucho se hilvanan historias que permanecen fragmentadas hasta el final. El desarraigo, después de todo, tiene que arreglárselas sin teleología.

A falta de teleología, *Testigo* experimenta con los sentidos fluidos y múltiples de las historias que han sido eclipsadas por los discursos hegemónicos. En oposición al discurso oficial, a las prácticas mistificadoras de la memoria y al lenguaje de la información, la obra se acerca a las ruinas desde la multiplicidad de sentido que en ellas cristaliza, trazando un mapa discontinuo y abierto cuyas coordenadas son las historias locales de un territorio física y simbólicamente herido. La memoria alternativa que aquí he rastreado tendría la forma —fluida y no totalizante— de ese mapa.

Notas

- 1 El resultado de esa borradura es un espacio público que se ajusta al diagnóstico de Kate Maclean (2015) sobre los actuales proyectos globales de regeneración urbana. En palabras de la autora: “Rather than promoting a right to the city, public spaces have become tools with which to spruce up the neighborhood and attract wealthier residents, often without reference to the displacement effects that such gentrification can have” (65). Hacia esto apunta el artículo de *Semana* “El Tercer Milenio, un parque agrídulce” (julio de 2012), que confirma la idea de Maclean: “Donde más estrepitosamente falló el proyecto del Cartucho fue en brindar alternativas a hombres, mujeres y niños de distintos orígenes”. Ver: <http://www.semana.com/nacion/articulo/el-tercer-milenio-parque-agridulce/2590821-3>. Consultado el 20 de marzo de 2017.
- 2 Después de su estreno en las Wiener Festwochen, la obra fue presentada ese mismo año en Praga, Berlín y Zurich. En 2006 formó parte del X Festival Iberoamericano de Bogotá. A lo largo de este ensayo haré referencia a la representación de 2007 en el Festival de La Bâtie de Ginebra, disponible en el siguiente link: <https://vimeo.com/19431640>. Consultado el 12 de marzo de 2017.
- 3 Fundado en París en 1984 por los artistas escénicos colombianos Heidi, Elizabeth y Rolf Abderhalden y con sede en Bogotá desde 1986, Mapa Teatro se presenta a sí mismo como un laboratorio de artistas que explora “la transgresión de fronteras—geográficas, lingüísticas, artísticas— y (...) la puesta en escena de preguntas locales y globales, a través de distintas operaciones de pensamiento-montaje.” Ver: <http://www.mapateatro.org/es>. Consultado el 12 de marzo de 2017.
- 4 La noción de borradura es central en la lectura que aquí propongo de la relación de *Testigo* con el espacio y con la memoria a él anclada. Nelly Richard (1998) explora esa noción en su trabajo sobre el Chile de la transición, en el que la autora indaga en torno a la posibilidad de reinscribir la memoria en discursos diferentes a los de la comunicación ordinaria, que ella caracteriza como ruda, mezquina e indolente. Nelly propone una superficie de reinscripción sensible de la memoria, entendida esta como una instancia simbólica que supone siempre “una escena de *producción de lenguajes*” (46). En el caso de la obra aquí estudiada, esa escena estaría en función de conjurar la borradura por medio de la experimentación estética.
- 5 El hecho de que se trate de una puesta en escena da cuenta de las mediaciones estéticas que atraviesan la obra. La elección de determinados dispositivos de representación, inherente a la creación teatral, pone de manifiesto la imposibilidad de proponer desde el teatro un trabajo testimonial con las pretensiones de inmediatez que Beverly rastrea en su análisis.
- 6 Uso este pleonasma a conciencia, pero no puedo pasar por alto una referencia a Pierre Nora, quien escribe: “Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting (...). Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present”. Ver: “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoires”, *Representations*, no. 26 (1989): 8, http://www.jstor.org.proxy.lib.umich.edu/stable/2928520?pq-origsite=summon&seq=1#page_scan_tab_contents. Consultado el 16 de marzo de 2017.
- 7 Huyssen formula así la pregunta en que se basa su reflexión: “What if the relationship between memory and forgetting were actually being transformed under cultural pressures in which new information technologies, media politics, and fast-paced consumption are beginning to take their toll?” (17).
- 8 “Por la Bogotá que queremos” fue el lema de la primera administración de Enrique Peñalosa (1998-2001).

- 9 Si bien Shapiro tiene en mente el caso histórica y culturalmente distante del exterminio indígena en Estados Unidos, al cual el autor se refiere en términos de borradura (*erasure*), la renovación de El Cartucho hace visible la presencia de una violencia simbólica análoga en la transformación del paisaje urbano contemporáneo.
- 10 Tal como lo afirma Luis Buñuel (1983) en su biografía: “Hay que haber comenzado a perder la memoria, aunque sea sólo a retazos, para darse cuenta de que esta memoria es lo que constituye toda nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida” (14). A este atisbo se le debe sumar el componente espacial que une siempre la memoria a un lugar.
- 11 En palabras de Pinsky: “Just as the endurance of the social group, its internal cohesion and external identity, was dependent on the stability of the group’s spatiality, so too the physical space itself was in a real sense dependent on the enduring memories of the group that occupies it” (65).
- 12 Trigg lo expresa así: “Being attached to a place means allowing memories to be *held* by that place. In turn, being held by a place means being able to return to that place through its role as a reserve of memories” (9).
- 13 Hacia esto apunta, en cambio, la crónica encargada por la Alcaldía Mayor de Bogotá y publicada en 2011 *En un lugar llamado El Cartucho*, cuya introducción establece que la reflexión dialógica sobre El Cartucho “nos permite como estado y sociedad, reflexionar en el sentido de intentar redimir la culpa de haber permitido que se fomentara tanto dolor en un espacio abandonado de nuestra memoria” (18). El *topos* de la memoria desgraciada se repite aquí en clave de culpa y redención.

Obras citadas

- Abderhalden Cortés, Rolf. 2010. “El artista como testigo: testimonio de un artista.” En *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*, ed. Óscar Cornago Bernal, 295-302. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Benjamin, Walter. (1933) 2006. “The Story Teller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov.” En *The Novel: An Antology of Criticism and Theory 1900-2000*, ed. Dorothy J. Hale, trad. Harry Zohn, 361-378. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- . (1940) 2010. “Tesis de filosofía de la historia.” En *Ensayos escogidos*, trad. H.A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Beverly, John. 2004. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*, trads. Simon Pleasance y Frozna Woods. Dijon: Le presses du réel.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Buñuel, Luis. 1983. *Mi último suspiro*. Ciudad de México: Círculo de Lectores.
- Cayrol, Jean. 1995. *Poèmes de la nuit et du brouillard*. Paris: Editions du Seuil.
- Halbwachs, Maurice. (1925) 1992. *On Collective Memory*, ed. Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin. (1951) 2001. “Building Dwelling Thinking.” En *Poetry, Language, Thought*, trad. Albert Hofstadter, 143-159. New York: Haper Perennial.
- Huysen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- . 1995. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Jiménez, Gilma. 2003. “El fin de una vergüenza.” *Semana*, 21 de diciembre. Consultado el 12 de marzo, 2017. <http://www.semana.com/especiales/articulo/el-fin-vergenza/62618-3>.
- Lees, Loretta, Hyun Bang Shin y Ernesto López Morales. 2016. *Planetary Gentrification*. Cambridge: Polity Press.
- Maclean, Kate. 2015. *Social Urbanism and the Politics of Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mapa Teatro. 2005. *Testigo de las ruinas*. Consultado el 12 de marzo, 2017. <https://vimeo.com/19431640>.
- Morris Rincón, Ingrid. 2011. *En un lugar llamado El Cartucho*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Nora, Pierre. 1989. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoires.” *Representations* 26: 7-24. Consultado el 16 de marzo, 2017. http://www.jstor.org.proxy.lib.umich.edu/stable/2928520?pq-origsite=summon&seq=1#page_scan_tab_contents.
- Pinsky, Max. 2011. “Three Kinds of Ruin: Heidegger, Benjamin, Sebald.” *Poligrafi* 61: 65-89.

- Richard, Nelly. 1998. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Providencia, Santiago [Chile]: Editorial Cuarto Propio.
- Salcedo, Doris. 2005. Conferencia. En: *Guerra y pá. Simposio sobre la situación social, política y artística en Colombia*, 121-151. Zurich: Daros Latinoamérica.
- Shapiro, Michael J. 1997. *Violent Cartographies: Mapping Cultures of War*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Taylor, Diana. 2009. "Performing Ruins." En *Telling Ruins in Latin America*, eds. Michael J. Lazzara y Vicky Unruh, 13-26. New York: Palgrave Macmillan.
- Todorov, Tzvetan. 2003. *Hope and Memory: Lessons from the Twentieth Century*, trad. David Bellos. Princeton: Princeton University Press.
- Trigg, Dylan. 2012. *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*. Athens: Ohio University Press.
- . 2006. *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason*. New York: Peter Lang.