



Jaime
Flórez Meza
Mg. Sc.*

Docente de la Carrera de Comunicación Social
Universidad Nacional de Loja
Correo electrónico: jaiflome@gmail.com

Arte y memoria

en la desaparición del polémico barrio Santa Inés-El Cartucho de Bogotá

Art And Memory In The Disappearance Of The Controversial Neighborhood Santa Inés-El Cartucho Of Bogotá

RESUMEN

Un proyecto artístico transdisciplinario se realizó en Bogotá durante los años 2001 y 2005 bajo el nombre de C'úndua,¹ con el propósito de intervenir sobre la memoria urbana a partir del desalojo de los habitantes del barrio Santa Inés-El Cartucho, demolido con el fin de construir el parque Tercer Milenio, y dejar con ello una impronta de lo que fue ese estigmatizado sector, uno de los barrios fundacionales de la capital colombiana. El grupo Mapa Teatro coordinó este proyecto, que combinaba teatro, performance, audiovisual, narración oral, texto, instalaciones plásticas, manteniendo una postura autónoma y crítica frente a la administración distrital y sus políticas neoliberales sobre espacio urbano. A través de este caso se busca establecer cómo las artes vivas desempeñaron un papel significativo en relación con la memoria de uno de los “guetos del miedo” en Colombia.

¹ Vocablo mitológico de la cultura indígena Arhuaca de Colombia. Significa “el lugar adonde todos iremos después de la muerte”.

Palabras clave: Artes vivas, comunidad experimental, marginalidad, renovación urbana, teatro.

*JAIME FLÓREZ MEZA · Colombiano. Realizó estudios de artes escénicas en el Centro de Expresión Teatral de Bogotá y en el Centro de Investigación y Divulgación Teatral de Asunción, Paraguay, y de pedagogía en la Universidad Autónoma Latinoamericana (Medellín, Colombia). Es comunicador social (UNAD, Colombia) y magister en estudios culturales (Universidad Andina Simón Bolívar, Quito). Ha sido periodista, actor de teatro, docente universitario, realizador

ABSTRACT

An experimental artistic project held in Bogotá between 2001 and 2005 under the name of C'undua. This project aimed to perform the urban memory related to the eviction of the inhabitants of the Santa Inés-El Cartucho neighborhood, one of Bogotá's foundational neighborhoods. This neighborhood was demolished to build the Tercer Milenio park. The goal was to make memorable actions of what was this feared place. Mapa Teatro Company developed this project, comprising theater, performance, video, speech, text and plastic arts installations. The Company kept an independent and critical position towards the district administration and its neoliberal policies on urban space. This paper seeks to establish how the live art performed a significant role in the reconstruction of the memory of one of the “territories of fear” in Colombia.

Keywords: Live art, marginality, practice community, theater, urban renewal.

audiovisual e investigador cultural. Ha participado en festivales y muestras de teatro en varios países. Fue becario de un programa de intercambio escénico en Washington, D.C. Es docente de la carrera de Comunicación Social en la Universidad Nacional de Loja. La Casa de la Cultura Ecuatoriana publicará su investigación *La representación del sujeto andino ecuatoriano en el grupo de teatro La Espada de Madera*.



Parque Tercer Milenio, Bogotá
Fotografía: Jaime Flórez Meza

Introducción

“Nunca entendí por qué a los habitantes de nuestro barrio nos llamaban ‘desechables’. ¿Acaso somos como unos vasos que se usan y se botan?” (Maz, 2008, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4583615>). Con estas palabras Juana María Ramírez, la última habitante del barrio Santa Inés-El Cartucho en ser desalojada, se refiere al estigma que ella y sus vecinos cargaron durante tanto tiempo. A ese lugar llegó cuando tenía 13 años (hoy tiene 59) y desde entonces vivió de preparar y vender arepas (las tortillas colombianas) y chocolate, hasta que le notificaron la fecha en que tenía que abandonar su vivienda para demolerla como parte de los trabajos de construcción del parque Tercer Milenio. El hecho de ser la última habitante de un barrio, antaño uno de los más distinguidos de Bogotá, que desaparecía ante la mirada complaciente de la ciudadanía, y de ser por ello el último testigo de sus ruinas, fue lo que llevó al grupo artístico Mapa Teatro a vincularla en un montaje denominado *Testigo de las ruinas*. Con esta obra, Ramírez y Mapa Teatro se presentaron en varios festivales y muestras teatrales en Latinoamérica y Europa. El montaje es una instalación escénica o, para ser más preciso, un video-performance. A través de un dis-

positivo de cuatro pantallas móviles presenta testimonios y relatos de habitantes del barrio e imágenes del mismo en tres tiempos distintos, antes, durante y después de la demolición. Entretanto Ramírez, ubicada delante de esas pantallas, prepara las arepas que vendió durante 36 años y que ofrece al público al final de la presentación.

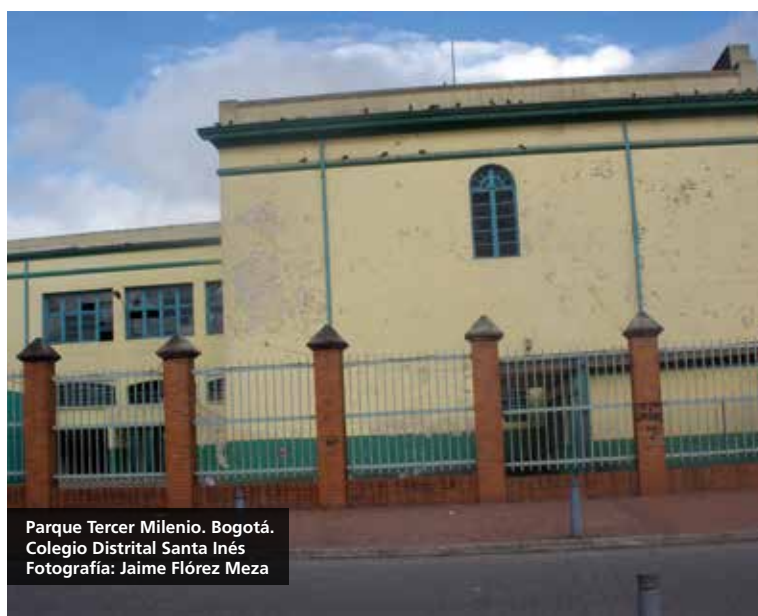
La historia del barrio Santa Inés se remonta al período republicano, al menos en lo que era su calle más conocida, El Cartucho. El escritor colombiano Arturo Alape cuenta que en 1849 la Calle del Cartucho ya figuraba en un mapa de Santa Fe de Bogotá levantado por el italiano Agustín Codazzi. No obstante, “se ignora hasta la fecha cuál fue el origen de su curioso y hoy lacerante nombre” (Alape, 1999, p. 2D). La calle estaba ubicada en el barrio San Victorino; pero, de acuerdo con Juan Carlos Rojas Arias, en los años treinta del siglo XX pasó a ser parte del recién creado barrio Santa Inés (Rojas Arias, 2010, <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/geo/geocritica2010/552.htm>). Lo cierto es que el barrio terminaría siendo más conocido en las últimas décadas del siglo con el nombre peyorativo de El Cartucho. En este escrito, sin embargo, se utilizará también la denominación de Santa Inés-El Cartucho por tratarse de dos nombres que forman parte del imaginario urbano de la capital colombiana. El barrio estaba localizado dentro del centro histórico de la ciudad, a

pocas cuadras de la Plaza de los Mártires, en la que fueron ejecutados próceres de la Independencia y muchos otros rebeldes en la segunda década del XIX, y de otros lugares de importancia histórica, cultural y política como la Plaza de Bolívar, el Capitolio Nacional (sede del Congreso), el Palacio de Nariño (sede del Gobierno Nacional), la Alcaldía Mayor de Bogotá y el barrio colonial de La Candelaria.

El barrio contaba con una serie de casonas de estilo republicano y llegó a ser uno de los más prestigiosos en tanto en él habitaban familias prestantes de la ciudad. Pero, el primer punto de quiebre en su historia se produce a raíz de los hechos de violencia de “El Bogotazo”, cuando el líder liberal Jorge Eliecer Gaitán es asesinado el 9 de abril de 1948. Es a partir de este suceso, que afectó física y socialmente al barrio y a otros de la capital, que muchas familias empiezan a abandonar Santa Inés para establecerse en zonas más seguras. En los cincuenta adquiere otro rostro social en la medida en que se convierte en sitio de llegada de numerosas personas y familias desplazadas de muchos rincones del país por la violencia política de aquellos años, situación que no variará mucho en las últimas décadas del XX debido a situaciones de pobreza y brotes de violencia generados por las guerrillas, el paramilitarismo y el narcotráfico. El segundo quiebre, según Rojas Arias, tiene que ver con la función de estación de buses intermunicipales que cumple el barrio en los setenta (Bogotá no va a contar con una terminal nacional de transporte hasta la década siguiente) a causa de su ubicación estratégica en el centro capitalino (Rojas Arias, 2010, <http://www.filo.uba.ar /contenidos /investigacion/institutos/geo/geocritica2010/552.htm>). Este aspecto trae consigo la proliferación de hoteles y hospedajes formales e informales, el aumento de las actividades comerciales, pero también de la prostitución, la delincuencia y el tráfico de sustancias ilegales, convirtiendo al sector en uno de los más peligrosos de la ciudad. En estos años es cuando empieza a conocerse como El Cartucho y a volverse un dolor de cabeza para la administración distrital.

La situación del barrio se agrava en los ochenta y en cierto modo parece reproducir la descomposición social creciente que el país mismo experimenta a causa, entre otras cosas, de la guerra sin cuartel que libra el narcotráfico contra el Estado colombiano y de la metástasis en la corrupción político-administrativa. En este conflictivo contexto El Cartucho llega a ser el mayor espacio de tráfico de sustancias psicoactivas en Bogotá y sufre sus peores niveles de degradación. Los índices de criminalidad son los más altos de la ciudad y la expectativa de vida de sus moradores, la más baja (Rojas Arias, 2010, <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/geo/geocriti->

[ca2010/552.htm](http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/geo/geocritica2010/552.htm)). Es éste, indudablemente, su punto de ruptura más dramático. En vista de que la situación parecía haberse salido completamente de las manos a la Administración Distrital, el Instituto de Desarrollo Urbano (IDU) elabora un programa de renovación urbana de la ciudad que pretende lograr una recuperación social integral de sectores altamente deteriorados y degradados (Rojas Arias, 2010, <http://www.filo.uba.ar /contenidos/investigacion/institutos/geo/geocritica2010/552.htm>). El Cartucho es una de las prioridades y el IDU juzgaba necesario “limpiar el marco tras el que se escondían las prácticas ilegales” (Pacheco, 2008, <http://www.elespectador.com/columna-camposanto-el-parque-tercer-milenio>). Es así como el Alcalde Mayor de Bogotá, Enrique Peñalosa, toma la decisión en 1998 de poner en marcha el proyecto Parque Tercer Milenio que implica la demolición del barrio Santa Inés-El Cartucho, dejando en pie solamente la sede del Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses y el Colegio Distrital Santa Inés. Las demoliciones se inician el 3 de julio de 1999.



El Distrito busca darle a la ciudadanía un espacio público necesario, así sea a expensas de una fallida reubicación espacial de los moradores del sector, de una utópica y en todo caso desenfocada rehabilitación o resocialización de su población vulnerable (drogadictos y “habitantes de la calle”) y de la destrucción sin contemplaciones de bienes arquitectónicos de interés cultural. El destacado arquitecto colombiano Rogelio Salmona declaraba a propósito de la ambiciosa obra, inaugurada en 2005, que ésta denotaba una “falta de sensibilidad social y de sensibilidad estética” (Rojas Arias, 2010, <http://www.filo.uba.ar /contenidos/>

investigacion/institutos/geo/geocritica2010/552.htm) debido a “la manera como fue conducida la operación, por la ausencia de proyectos de vivienda a proximidad y por la ausencia de participación de ciertos habitantes del sector” (Rojas Arias, 2010, p. 11, <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/geo/geocritica2010/552.htm>).

Además de las problemáticas descritas, llama la atención que prácticamente a nadie parecía preocuparle el tema de la memoria histórica y la memoria social de Santa Inés-El Cartucho, que corrían el peligro de borrarse al darle vuelta definitivamente a una página que en el imaginario de los bogotanos era vergonzosa, denigrante y violenta. La construcción del parque sobre lo que fue aquel temido barrio era acaso la mejor manera de olvidar. Es en este punto donde mejor cabría problematizar el tema de cuán vulnerable es la memoria; y de la indiferencia, civil y gubernamental, ante la memoria colectiva en proyectos de esta índole, y cómo a partir de esa problemática se encuentran medios para recuperar lo que a una ciudadana y a una administración menos parece importarles. El arte es uno de esos medios; pero, ¿cuál es concretamente su papel en la reconstrucción de la memoria colectiva de culturas urbanas como la de Santa Inés-El Cartucho? Antes de abordar la cuestión es importante puntualizar, como anota Elizabeth Jelin que:

lo colectivo de las memorias es el entretreído de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante [...] Esta perspectiva permite tomar las memorias colectivas no sólo como datos “dados”, sino también centrar la atención sobre los procesos de su construcción. Esto implica dar lugar a distintos actores sociales (Jelin, 2002, p. 22).

Los hermanos Rolf y Heidi Abderhalden Cortés, directores de Mapa Teatro, colombianos, de padre suizo, siempre han sido sensibles a los asuntos de la memoria, quizás por su condición misma de artistas. Para Rolf se trata de una “opción como artistas confrontados a las grandes paradojas de lo real: nuestro rol testimonial” (Abderhalden, 2006, <http://www.arte-a.org/mapateatro/pdf>). Esa actitud habla del artista como un sujeto que da testimonio de su tiempo a través de su práctica, que no puede eludir las problemáticas sociales que lo afectan, que actúan sobre su entorno y golpean a sus conciudadanos.

El Proyecto Cúndua surgió a fines de los noventa como una iniciativa institucional. Había realizado una experiencia artística en la localidad de Usaquén con habitantes de diecisiete barrios de los cerros nororientales de Bogotá, siendo llamada esta primera acción *Un pacto por la vida*,

para visibilizar a muchos seres anónimos con sus historias de vida. Los relatos incluían audios, fotografías, videos, dibujos y collages. Desde 2001, bajo la coordinación autónoma de Mapa Teatro, se planteó como una respuesta ante el vacío de memoria colectiva que se abría paso inexorablemente a medida que las demoliciones de Santa Inés-El Cartucho avanzaban. Un equipo interdisciplinario de artistas y profesionales de las ciencias sociales (antropólogos, geógrafos, historiadores, comunicadores), dirigido por Mapa Teatro, inició la intervención ese año.

La imagen aterradora de la demolición de las casas desalojadas despertó inmediatamente en nosotros el impulso de querer detener el tiempo y de no dejar borrar las huellas tangibles de la historia. El patrimonio arquitectónico de la ciudad se desplomaba ante los ojos de sus moradores y los nuestros. A lo largo de esta experiencia, “demoledora” en todos los sentidos del término, íbamos tomando conciencia de que cada demolición de un inmueble iba borrando la perspectiva de una memoria fundamental [...] de la ciudad. 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 (Abderhalden, 2006, <http://www.arte-a.org/mapateatro/pdf>).

Resulta claro que la memoria desempeña “un papel altamente significativo, como mecanismo para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo” (Jelin, 2002, p. 9-10). Por otra parte, las fuentes orales cumplen un papel fundamental que artistas e investigadores como Abderhalden destacan, en tanto son narrativas de una memoria social, atributo que a su vez historiadores como Mauricio Archila reconocen “primero, porque son unas metodologías que nos permiten acercarnos a seres humanos tradicionalmente excluidos; segundo, porque ayudan a oír las diferentes voces del pasado; y, finalmente, porque ayudan a reconstruir historias de lo diferente y no exclusivamente de lo homogéneo” (Archila, 1998, p. 286). Archila no niega la necesidad y efectividad de los llamados análisis estructurales en la investigación histórica; sin embargo, admite que con ellos “era difícil captar lo que se salía de las normas, lo que era diferente. Las fuentes orales, por tocar el mundo de la experiencia, hacen posible ese último acercamiento” (Archila, 1998, p. 287). Este reconocimiento de la supuesta “anormalidad” de ciertas comunidades (como la del barrio en cuestión) lleva a Archila a preguntar con

ironía “cuánta normalidad social nos reflejan los ‘anormales’; qué tanto de la sociedad colombiana nos proyectan los excluidos de ella. Este es un camino que no han transitado muchos de nuestros historiadores y que vale la pena transitar para enriquecer la reconstrucción del pasado” (Archila, 1998, p. 291). Y va aún más lejos al destacar el interés de ciertos investigadores por lo “anormal” y marginal dentro de una sociedad:

A partir de la anormalidad de una época se aprende también sobre ella [...] al contextualizar las historias de vida, trascendiendo los mitos e imaginarios de la época trabajada para enfrentarse a sus objetos (sujetos) de investigación. De esta forma logran mostrar que hubo, y hay, seres humanos que al negar los ideales de su sociedad, nos permiten conocer otras facetas de la mentalidad de ella (Archila, 1998, p. 291).

Un proyecto como C’úndua tenía esa orientación, desde una perspectiva muy experimental del arte en diálogo con la investigación social y lo real:

El artista y el etnógrafo sostienen, desde un inicio, miradas y posiciones distintas sobre el mismo objeto o, en este caso, sobre los mismos sujetos. Por lo general, un científico social llega con hipótesis que serán objeto de verificación; el artista tiene, ante todo, intuiciones que le permitirán o no hacer visibles objetos, prácticas, imágenes, relatos. Aunque esta oposición puede parecer hoy un tanto reductora debido a la óptica transversal que aplican actualmente en su trabajo tanto artistas como investigadores sociales, es interesante observar que la finalidad o el destino de un proyecto como este no hubiera sido el mismo desde la perspectiva de un “puro” investigador social (Abderhalden, 2006, <http://www.arte-a.org/mapateatro/pdf>).

Por consiguiente, apelando a la memoria colectiva durante los cuatro años de intervención en Santa Inés-El Cartucho, Mapa Teatro desarrolló cinco experiencias de artes vivas con un heterogéneo grupo de habitantes del barrio: *Proyecto Prometeo* (2002-2003, teatro-performance y video-sonido instalación), *Re-corrídos* (2003, multi-instalación interactiva), *La limpieza de los establos de Augías* (2004, video-instalación que participó y recibió mención de honor en el Salón Nacional de Artistas de ese año) y *Testigo de las ruinas* (2005, performance y video-sonido instalación). Mediante el empleo de distintas formas artísticas y comunicativas (teatro, oralidad, performance, video-arte, instalación plástica, fotografía, documental) C’úndua era un proyecto concebido como un teatro de lo real y de la memoria con múltiples autores y actores: la comunidad experimental y efímera que se configuró a partir de la interacción entre un gru-

po de habitantes del barrio y el equipo interdisciplinario conformado por Mapa Teatro, que dio pie a una amplia participación colectiva.



Interior de la sede de Mapa Teatro en Bogotá.
Fotografía: Jaime Flórez Meza

Los antecedentes de este tipo de prácticas artísticas que giran sobre la memoria popular hay que buscarlos en ciertas prácticas teatrales latinoamericanas de los años setenta, como lo señala José Antonio Sánchez: “Las dramaturgias colectivas colombianas y los teatros políticos latinoamericanos de los setenta habían salido a los campos, a las minas o a las selvas en busca del diálogo con los otros, para conocer su dolor y sus fiestas, para escuchar sus relatos y dignificar su memoria, tan divergente de las historias oficiales” (Sánchez, s.f., http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/3/ Cundua.pdf).

Sin embargo, los montajes de entonces que asumían este tipo de teatralizaciones tenían una virtud y un fuerte condicionante a la vez en esa representación de la alteridad. Por un lado, los grupos teatrales eran los mediadores entre las comunidades y el público; los actores eran, en definitiva, quienes daban forma a personajes y memorias que hacían parte de una vasta otredad, y eso les mostraba como artistas críticos, versátiles y comprometidos socialmente. Pero, por otro lado, esa representación del otro nunca podía ser auténtica porque finalmente era eso, una re-presentación mediatizada que, al fin y al cabo, no estaba exenta de manipulaciones. Dentro de ese conflictivo marco estético Augusto Boal propuso un teatro que de algún modo superara esa limitación y la dicotomía realidad-ficción,

un teatro del oprimido en el que la alteridad pudiera representarse o actuar por sí misma, un teatro real hecho desde, por y para las clases populares. De ahí probablemente surge la preocupación de muchos colectivos teatrales latinoamericanos a partir de los ochenta por apelar a la representación de sí mismos: se produce un giro hacia la creación escénica sobre la memoria de los propios actores, sus recuerdos, vidas y experiencias, en la búsqueda de lograr un teatro más vivencial y cercano a su mundo personal y cotidiano. La siguiente fase era la mirada hacia el otro, el proceso de conformación de comunidades experimentales como parte de un proceso que Mapa Teatro llama, retomando una idea del dramaturgo alemán Heiner Müller, el “laboratorio del imaginario social” (Abderhalden, 2006, <http://www.arte-a.org/mapateatro/pdf>). Ello da lugar a una creación colectiva abierta: la teatralidad desde y con grupos humanos excluidos que participan en todo el proceso creativo, evitando que su discurso sea manipulado o tergiversado al ser ellos mismos los actores o agentes del mismo. Por supuesto, siempre habrá un equipo de artistas e investigadores acompañando ese proceso. Justamente esa es la naturaleza del Proyecto C'úndua.

El interés de Mapa Teatro por estos grupos sociales, por estas situaciones límite, está imbricado con una inquietud manifiesta en las prácticas artísticas colombianas especialmente desde los noventa:

Destacados creadores visuales, escénicos, cineastas y escritores han explorado y concebido sus obras no sólo como complejas metáforas que intentan poetizar un mundo sórdido, sino también como acciones en las cuales se manifiesta o explicita directamente “lo real”, propiciando la emergencia de nuevas cartografías y sujetos en los territorios de lo artístico. En lugar de actores y de espacios ficcionales, el arte colombiano también ha explorado la realidad dada y cotidiana de sus más golpeados habitantes (Diéguez, 2006, <http://www.arte-a.org/mapateatro>).

Mapa Teatro ya había desarrollado una experiencia de un teatro de lo real entre 1993 y 1994 que los había llevado a realizar un trabajo de campo en la Penitenciaría Central de la Picota en Bogotá, con la intención de poner en escena la obra *Horacio*, de Heiner Müller, justamente, con actores profesionales. Tratándose de una obra sobre dos pueblos hermanos de la Roma arcaica, mortalmente enfrentados entre sí, que acarrear por ello la doble condición de héroes y asesinos, los hermanos Abderhalden concluyeron que quienes mejor podían representar esa paradoja eran los propios internos de la cárcel que estaban investigando. Y así, tras un intenso proceso de

dramaturgia y ensayos, y de gestiones para obtener todos los permisos del caso, lograron que un grupo de ocho reclusos por homicidio fuera autorizado a salir tres veces a representar la obra en un teatro bogotano. Un acto de auto-representación marginal inédito hasta entonces en el arte escénico en Colombia.

Además de la intervención de Mapa Teatro en El Cartucho, se hicieron otras prácticas estéticas emprendidas por artistas escénicos, fotógrafos, escritores y cineastas, entre otros, amén de numerosas investigaciones y trabajos periodísticos. Estas acciones estéticas, sociales y comunicativas buscaban visibilizar a una de las comunidades más intimidantes de la ciudad y el país, activando sus memorias. Así emergió, por ejemplo, una literatura (oral y escrita) de El Cartucho hecha por narradores profesionales y no profesionales en un país excluyente y desmemoriado prácticamente en todos los aspectos: “La literatura de, sobre y desde El Cartucho es una política de la memoria ante un país arrobado con leyes que promulgan el olvido como sinónimo de impunidad” (Torres Guerrero, s.f., <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/ATorres/Cartucho2.htm>). Se difundió, entonces, una imagen que podía ser deprimente, caótica, alarmante, paradójica, infrahumana, repugnante, monstruosa, dantesca y al tiempo desafiante, vital, fascinante, humana, sorprendente y conmovedora. Afloraba otra humanidad, un reducto humano que sobrevivía, que golpeaba la imagen de toda una ciudad, que resistía al poder, a la hegemonía desde una singularidad difícilmente comprensible y aceptable para la sociedad. Esa extraña e indescriptible vitalidad generaba experiencias y relatos como éste del fotógrafo Peter Haas:

No voy a desmentir el mito: tomé fotografías de psicópatas, locos y envidiosos de toda clase. Vi personajes con una luz de locura y de paranoia en el fondo de los ojos, tan cerca del límite de la bestialidad, que parecían a veces hombres lobos. Pero también observé mucha nobleza en estas caras rotas y reventadas por la vida, ya que la mayoría de las personas que tuve frente a mí eran verdaderas, dignas y lo suficientemente resistentes para sobrevivir en su infierno (Haas, 2004, p. 22).

Por una parte, una llaga social profunda, una población degradada que era mejor ocultar u olvidar; por otra, un desafío a la imaginación, a la creación desde distintas disciplinas, a los ejercicios de la memoria en todas sus variantes. En este sentido el arte se erigía como un medio con la potencialidad necesaria para sintetizarlas o relacionarlas y poder así recomponer y

mantener con vida una memoria que se caía a pedazos con el desalojo forzado (que en este caso es otra forma de desplazamiento) y la demolición de un barrio emblemático. El arte no apareció en estos hechos por casualidad sino por necesidad. Para Rojas Arias ese tipo de políticas urbanas que diseñan proyectos como Tercer Milenio:

modifican los tejidos urbanos y sociales de la ciudad y afectan directamente el hábitat, la mayor parte de las veces “popular”. La renovación urbana hace parte de una estrategia, adoptada desde hace varios años por los poderes públicos de distintos países, para intervenir importantes zonas de los territorios urbanos. Este tipo de acción es justificada y argumentada debido a la obsolescencia del marco construido, entre otras causas, y sobre todo, a la concentración de problemas sociales en ciertos barrios. [...] en este tipo de operaciones el espacio físico cambia pero los problemas sociales permanecen (Rojas Arias, 2010, <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/geo/geocritica2010/552.htm>).

La construcción del parque Tercer Milenio no fue, como era previsible, una excepción. Por otro lado resulta paradójico que la Alcaldía Mayor de Bogotá, en cabeza por entonces de Antanas Mockus, hubiera sido uno de los auspiciantes del Proyecto C’úndua que fue, como puede notarse, un gran movilizador de recursos humanos, materiales y financieros para llevar adelante una propuesta que buscaba visibilizar la memoria de un barrio y una comunidad borrados del mapa urbano. Contradictorio, por decir lo menos, que al ser tomados en cuenta por la administración distrital se optara por terminar de destruir su hábitat, desalojarlos y reubicarlos espacial y socialmente en una proporción mínima:

Un primer balance demuestra que la reubicación efectiva solo tocó al 10% de los hogares. Para el 90% de las familias restantes y para un porcentaje equivalente de los ‘habitantes de la calle’, las condiciones fueron inciertas y lo más probable, vista la marginalidad existente, semejantes a las vividas anteriormente (Rojas Arias, 2010, <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/geo/geocritica2010/552.htm>).

De tal desbarajuste surge, entonces, un contundente cuestionamiento que formula el propio Rojas Arias: “¿Luchar contra la miseria destruyendo los barrios con problemas, induce el equilibrio social?” (Rojas Arias, 2010, p. 20).



Interior de la sede de Mapa Teatro en Bogotá.
Fotografía: Jaime Flórez Meza

Conclusiones

El mito fue uno de los hilos conductores en las distintas fases de este proyecto. “El mito es el relato por excelencia. Su naturaleza originaria hace de él un potenciador de relatos [...] Los relatos de la comunidad eran para nosotros una parte sustancial de la arquitectura de la memoria del barrio. Una forma de resistencia ante el olvido, una posible huella entre las ruinas” (Abderhalden, 2006, <http://www.arte-a.org/mapateatro/pdf>). La escogencia de Prometeo, en la versión del dramaturgo alemán Heiner Müller, resultaba apropiada en tanto podía asociarse al drama de desalojo forzado que vivían los habitantes del barrio. Cuando Heracles es enviado a liberar a Prometeo de la condena que le fuera impuesta por los dioses, éste duda; está tan acostumbrado a sobrevivir a expensas del águila que come sus entrañas, alimentándose a su vez de las heces del ave, que ya no sabe si la liberación sea preferible. Los habitantes de El Cartucho sentían que la “liberación” que les prometían era en realidad un destierro. Así, el grupo social de base fue haciendo suyo el relato prometeico, construyendo sus propios relatos y acciones a partir de él.

“La liberación de Prometeo”, entendida en el contexto de El Cartucho como una metáfora de la destrucción

de un barrio y el desplazamiento o diáspora de sus vulnerables habitantes, fue seguida por “La limpieza de los establos de Augías”, uno de los doce trabajos que le fueron encomendados a Heracles para expiar el asesinato de sus hijos y que consistía en limpiar unos establos que llevaban treinta años sucios (este mito se puede equiparar a todo el proceso sufrido por el barrio, pero Mapa Teatro se detuvo en la construcción en tiempo real del parque). Por último, el Leteo, uno de los ríos que atravesaba el Hades mitológico (el inframundo), es el río del olvido. Según el mito, quien bebía sus aguas olvidaba completamente su pasado; esto era una metáfora del espacio público que se levantaba sobre las ruinas de una memoria social y urbana. Sin embargo, otro de los ríos que atravesaba el Hades era Mnemosine, cuyas aguas tenían la facultad de devolver la memoria. Los actos estéticos vivos y específicos producidos por Mapa Teatro en el transcurso de su proyecto paralelo al de Tercer Milenio fueron una constante tensión entre el olvido (Leteo) institucional que se quería imponer sobre un lugar y la memoria (Mnemosine) de una subalternidad que se resistía a negar su pasado, a desaparecer en medio de

un cementerio, que es ese monumento al olvido llamado parque Tercer Milenio.

Considero que una forma de entender el legado de Mapa Teatro en relación con la memoria del polémico ex barrio (ligado a las demás contribuciones que se han hecho desde el campo artístico) está en el espacio estético, social y político que el artista, en este tipo de emprendimientos, pone en manos de sujetos no artistas y subalternos, permitiéndoles representarse a sí mismos, hablar con voz propia y visibilizarse ante la sociedad a través de las artes vivas.

Con la decisión [...] 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 (Abderhalden, 2006, <http://www.arte-a.org/mapateatro/pdf>).

Referencias Bibliográficas

Abderhalden Cortés, R. (2006). El artista como testigo: testimonio de un artista. Artea. Recuperado el 18 de octubre de 2014, de <http://www.arte-a.org/mapateatro/pdf>.

Alape, A. (1999). El Cartucho, calle de San Victorino. El Espectador, Bogotá, marzo 28, 1999, p. 2D.

Archila Neira, M. (1998). Fuentes orales e historia obrera. Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales, vol. 1. p. 281-296.

Diéguez, I. (2006). Indigencias cotidianas y escenarios de lo real en el arte escénico colombiano. Artea. Recuperado el 18 de octubre de 2014, de <http://www.arte-a.org/mapateatro>.

Haas, P. (2004, septiembre 1). Almas del infierno. Revista Número, septiembre/ noviembre (Nº 42), p. 22.

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Madrid, España: Siglo XXI Editores.

Maz, M. (2008). La Mona de ‘El Cartucho’ a las salas de teatro. El Tiempo, octubre 3, 2008. Recuperado el 18 de

octubre de 2014, de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4583615>.

Pacheco, D. (2008). Camposanto en el Parque Tercer Milenio. El Espectador, 2 de junio de 2008. Recuperado el 19 de octubre de 2014, de <http://www.elespectador.com/columna-camposanto-el-parque-tercer-milenio>.

Rojas Arias, J. C. (2010). La política de la demolición: renovación urbana y hábitat social en Francia y en Colombia. La planificación territorial y el urbanismo desde el diálogo y la participación. Actas del XI Coloquio Internacional de Geocrítica, Universidad de Buenos Aires, 2 - 7 de mayo de 2010. Recuperado el 18 de octubre de 2014, de <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/geo/geocritica2010/552.htm>.

Sánchez, J. A. (s.f.). Cúndua. Universidad de Castilla-La Mancha, España. Recuperado el 18 de octubre de 2014, de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/3/Cundua.pdf.

Torres Guerrero, A. (s.f.). Narrativas de una Bogotá-otra: El Cartucho en la literatura (II). Recuperado el 18 de octubre de 2014, de <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/ATorres/Cartucho2.htm>.