

Entre ruinas,

lugares y objetos residuales de la memoria

Paolo Villalba Storti



“Entre ruinas, lugares y objetos residuales de la memoria” es una investigación que busca reflexionar sobre los modos de representación, exteriorización y construcción de las memorias ciudadanas de Medellín mediante su encarnación en diversos dispositivos visoespaciales, a partir de su emplazamiento en el espacio público.

**La descentralización de la memoria.
¿Se puede hablar de memoria colectiva en Medellín?**

“La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira”.

George – Didi Huberman, Ante el tiempo.

La historia, o la denominada ‘memoria histórica’, en palabras de Maurice Halbwach, no puede ser concebida como la ‘memoria colectiva’ de una sociedad en tanto que dicho discurso legitimador descarta las diversas posturas memoriales urbanas inscritas en la ciudad. Muchas comunidades se han valido de sus propios medios para exteriorizar sus relatos que aporten a la re- construcción de la memoria sobre hechos violentos. Se trata del testimonio de unas memorias íntimas llevadas al carácter de lo público. Pero, más allá de ser un homenaje a los desaparecidos o la consigna de un recuerdo de lo ya ocurrido, los lugares de la memoria, constituidos por las comunidades afectadas, se conciben como proyecciones hechas hacia el presente y el futuro, en tanto que promueve la reflexión social sobre hechos que no pueden ser olvidados.

La historia, o la denominada ‘memoria histórica’, en palabras de Maurice Halbwach, no puede ser concebida como la ‘memoria colectiva’ de una sociedad en tanto que dicho discurso legitimador descarta las diversas posturas memoriales urbanas inscritas en la ciudad. Muchas comunidades se han valido de sus propios medios para exteriorizar sus relatos que aporten a la re- construcción de la memoria sobre hechos violentos. Se trata del testimonio de unas memorias íntimas llevadas al carácter de lo público. Pero, más allá de ser un homenaje a los desaparecidos o la consigna de un recuerdo de lo ya ocurrido, los lugares de la memoria, constituidos por las comunidades afectadas, se conciben como proyecciones hechas hacia el presente y el futuro, en tanto que promueve la reflexión social sobre hechos que no pueden ser olvidados.

Por ende, la memoria se constituye a partir de las necesidades del presente, siendo la misma comunidad la encargada de fundar sus propios registros memoriales, aportando a la comprensión de la historia de la violencia de la ciudad desde otras narrativas y lecturas diferentes a las gubernamentales.

A su vez, las tensiones memoriales se pueden entrever también en la manera como la comunidad funda sus propios héroes míticos urbanos, a diferencia de aquellas figuras heroicas enaltecidas dentro de la estatuaría pública monumental, evidenciándose las pasiones y los imaginarios urbanos de algunas colectividades por heroizar anti – héroes como Pablo Escobar.

Precisamente, el proyecto ‘Pablo Escobar Tour’ ilustra otras posturas disidentes sobre lo que debe ser recordado, al mismo tiempo que aparecen otras rutas turísticas alternativas que no se encuentran adscritas a los planes turísticos oficiales. Las memorias de la violencia revelan los intereses de un presente ávido por comercializar los restos y las ruinas del narcotráfico, esto es, unas narrativas tendientes a la disneyficación de la ciudad.

Es así como la exportación de la memoria urbana se

asume como una acción del presente que repercute sobre el pasado comercializado, un pasado fundador de identidades, de imaginarios, de consumo de símbolos y producción de memoria dentro del presente.

Por supuesto que la mercantilización y exportación de las memorias ciudadanas, tanto oficiales como alternativas, deviene en la espectacularización a la cual se ve sometida la ciudad turísticamente. En otras palabras, persiste una especie de síndrome futurista. De ahí que las tarjetas postales no ilustren ningún tipo de referencia al pasado patrimonial de la ciudad, sino que develen el simulacro de una ciudad ideal, fantástica, exuberante, amnésica, desligada de la historia.

Al mismo tiempo, los medios masivos de comunicación se establecen como los nuevos agentes simbólicos productores de sentidos, identidades y festividades locales desde un sentido lúdico que aboga por la masificación de las experiencias, la producción de subjetividades y la concreción de unas memorias espectaculares para la ciudad.

De acuerdo con la acepción elaborada por Pierre Nora sobre la expansión del concepto de lugar de la memoria, este tipo de eventos cíclicos que hibridan lo lúdico con lo conmemorativo ilustran la necesidad que ha tenido para Medellín constituir lugares de la memoria móviles, mutables, dispersos, desmontables. Se trata de unas festividades que, a diferencia de las tradicionales imposturas memoriales sustentadas en la longevidad de los mitos heroicos nacionales, acepta la diversidad de eventos y festividades folclóricas de corte cíclico.

Eventos como el tradicional alumbrado navideño proponen una nueva concepción de la monumentalidad temporal y desarmable, dentro de un lugar consagrado históricamente por su carácter monumental y patrimonial como lo es el Puente de Guayaquil, el cual sólo viene a ser reactivado al final de cada año, en gran parte, por la labor mediática y la explotación turística de la ciudad con motivo de un evento cíclico vuelto capital simbólico y económico.

Por ende, la memoria se expande en su concepción temporal al no estar únicamente ligada a los fenómenos pretéritos; la plétora de fenómenos urbanos ligados al turismo de la ciudad devela el interés gestado en Medellín por la construcción de un tiempo futuro. Inclusive, los medios de comunicación tienen la posibilidad de reactivar ciertos escenarios patrimoniales e históricos de la ciudad que devienen en la amnesia colectiva, solamente si estos logran adherirse a las actuales estrategias del mercado de la cultura. Se trata de la fabricación de un presente que se sustenta a sí mismo en la disolvencia del pasado.

Al mismo tiempo, surge un crecimiento exacerbado de lugares expositivos y museísticos tanto itinerantes como permanentes con pretensiones memoriales. La exposición “Museo en la calle” ilustra las tensiones producidas entre un tiempo que ha sido destruido y borrado de la memoria espacial urbana y a la cual sólo se puede volver mediante el registro fotográfico: el pasado de la ciudad se ha transformado en archivos y bancos de datos, en contraste con la ciudad de la lógica futurista.

La fiebre desatada en la ciudad con respecto a la constitución de unos lugares destinados para el recuerdo, la conmemoración, la rememoración, la explotación turística y cultural, alude también a lo que Pierre Nora advertía al considerar que si “se habla tanto de memoria es porque ya no hay memoria”. (Nora: 2009, 19). Efectivamente, la identidad del país y la ciudad no puede definirse actualmente desde un solo discurso hegemónico sin tener en cuenta la irrupción mediática, el mercado, los procesos modernizadores, la globalización, la amnesia colectiva y la fiebre desatada por constituir lugares de la memoria y eventos conmemorativos disímiles entre sí mismos.

Sin embargo, ¿el hecho de que se produzcan constantemente lugares y acontecimientos para la memoria en la ciudad permite hablar de una memoria colectiva? Maurice Halbwach analizaba la preguntaba sobre la memoria colectiva y su carácter ritual, en contrapo-

sición con los denominados ‘lugares de la memoria’ abordados por Pierre Nora; debido a su condición material, estos lugares representan la exteriorización de unas memorias dentro del entramado ciudadano que en muchas ocasiones no es más que la historia –memoria de acontecimientos que a muchos de los ciudadanos no les tocó vivir, como lo concibe Halbwach.

“La historia vivida se distingue de la historia escrita: tiene todo lo que necesita para construir un marco vivo y natural en el que puede basarse un pensamiento para conservar y recuperar la imagen de su pasado”. (Halbwach: 2004, 71). No cabe duda que el sentido de memoria colectiva propuesto por Halbwach es complejo en términos de adaptación al contexto de Medellín, no sólo por el hecho de que la pregunta por la memoria no se articula exclusivamente a los eventos del pasado y del recuerdo, sino porque también se constituyen lugares de la memoria con la pretensión de transformar las necesidades que una comunidad puede tener sobre su presente o futuro anticipatorio.

Proyectar el futuro tiene mucho que ver con el retorno hacia un pasado que admite nuevas lecturas y reflexiones, hechos pretéritos que aún no han sido concluidos ni entendidos en términos de apropiación colectiva. En efecto, se trata de un pasado que no ha sido resuelto y que exige explicaciones, un presente que aún está en deuda con su pasado. Como lo advierte Martín Barbero, “El pasado no está configurado sólo por los hechos, es decir por “lo ya hecho” sino por lo que queda por hacer, por virtualidades a realizar, por semillas dispersas que en su época no encontraron el terreno adecuado. Hay un futuro olvidado en el pasado que es necesario rescatar, redimir y movilizar”. (Martín Barbero: 2000, 23).

Si se vuelve a la lectura de Medellín, se puede entrever una diversidad de fenómenos sociales que repercuten en la construcción de las memorias ciudadanas por parte de numerosos agentes sociales y simbólicos, por lo cual la memoria no se concreta necesariamente desde la estabilidad de los grupos humanos, como lo

concebía Halbwasch. Si algo se puede observar en la ciudad y el país es el carácter divergente de la memoria dentro de un escenario lleno de disputas y tensiones.

La disputa entre las huellas del pasado patrimonial y el futuro progresista de la ciudad

“Como un marinero que ve desaparecer la costa, veo desvanecerse mi pasado, reducido a las cenizas de la memoria”.

Filme La escafandra y la mariposa, de Julián Schnabel.

Medellín evidencia una exteriorización culposa de su pasado mediante fenómenos urbanísticos que pretenden instaurar lugares de la memoria con una impronta oficial basada en hechos como la gentrificación o ennoblecimiento del espacio público, la imposición de memorias oficiales como simulacro de una única verdad y el crecimiento desmesurado del fenómeno de la patrimonialización.

Desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la ciudad asume una dirección progresista consolidada por la Sociedad de Mejoras Públicas y sus proyectos urbanísticos tendientes hacia el embellecimiento y el ornato de la ciudad. La aparición de planes urbanísticos tales como Medellín futuro, de 1905; el Plan Piloto de Brunner, de 1940; Wiener y Sert, en 1951, entre otros, permitieron establecer en la ciudad un interés por su inscripción dentro de una lógica del progreso que vendría a suponer en últimas instancias la negación de su pasado rural, en tanto que éste debía ser olvidado, modificado, transformado.

Medellín termina constituyéndose desde principios del siglo XX dentro de una visión progresista que involucra un tipo de memoria anticipada hacia el futuro, lo cual implicó también para la actualidad observar el carácter inconcluso de dicha lógica modernista ante su imposibilidad de adaptar el pasado a las actuales transformaciones de la ciudad.

De alguna manera, la memoria termina siendo operable en Medellín dentro de unos tiempos de efervescencia amnésica. La transformación que llevó a Medellín a pasar de ser una ciudad manufacturera a una urbe prestadora de servicios permite discutir la supuesta utopía del progreso liderada por Medellín como ciudad industrial. El Monumento a la primera siderúrgica de Antioquia no es más que el emplazamiento arbitrario de los residuos de la industria citadina.

Con motivo de los cambios y progresos urbanísticos tendientes a la proyección de un tiempo futuro en Medellín, el sistema ferroviario de la ciudad, luego de su descenso como ruina urbana y su posterior restauración, pasa a ser concebido como un lugar de la memoria transformado en centro cívico y museístico, cuyas salas son transformadas en estancias de exhibición que ilustran en fotografías la fosilización del pasado industrial vuelto escenario de exhibición.

Trayectos icónicos de la amnesia patrimonial y la urdimbre futurista

Marshall Berman en su texto “Todo lo sólido se desvanece en el aire” ve el retroceso como una forma de avanzar, en tanto que permite hacer una lectura crítica del tiempo presente comprendiendo sus raíces. Pero, si trasladamos este planteamiento al contexto de Medellín, las raíces de su pasado terminan siendo difuminadas por el advenimiento de los tiempos modernos progresistas.

En particular, el Club Unión deviene en un ejemplo tácito de cómo los tiempos modernizadores someten los baluartes arquitectónicos a constantes restauraciones que han terminado afectando la estética y funcionalidad de los mismos, siendo ahora edificios comerciales sometidos a unos procesos de pauperización visual en materia de intervención espacial.

Otro caso de banalización del patrimonio arquitectónico dentro de la ciudad tiene que ver con el antiguo Hotel Montería, un lugar que funcionó durante la época dorada del Ferrocarril de Antioquia, pero que con la

caída del sistema ferroviario y el crecimiento comercial del sector se produjo su declive hasta convertirse en una especie de hostel insalubre.

Sin embargo, la edificación logra ser intervenida sufriendo una reestructuración completa. La actual Victoria Plaza demuestra una vez más la deconstrucción del valor arquitectónico propio del pasado de la ciudad vuelto mercancía, un edificio que para su supervivencia depende de los nexos con el comercio.

Por otro lado, la destrucción de varios inmuebles arquitectónicos tales como el Teatro Junín o el Palacio Amador surge como resultado de la visión progresista que definió a la ciudad en su afán por salir de aquella concepción provinciana y parroquial que la constituía como tal. La esperanza puesta sobre el futuro demoleedor conlleva no solamente a la renovación del espacio público sino también a la constitución de un simulacro de ciudad diseñada para el futuro.

La gentrificación de la memoria o la recuperación culposa del pasado

Los procesos de gentrificación surgen en Medellín como un interés por parte de la Administración municipal por estetizar algunos espacios públicos deprimidos de la ciudad inyectándoles una proyección futurista con pretensiones memoriales y turísticas. Vale decir que dicha elitización generada sobre algunos lugares de Medellín terminan yendo, en la mayoría de los casos, en contravía con el pasado urbano. Como proceso de simulación y ficcionalización, la ciudad potencia turísticamente sus espacios mediante técnicas de aburguesamiento ligadas al crecimiento y revitalización de lugares olvidados que son transformados en marcas y emblemas.

La intervención generada sobre la Antigua Plaza de Cisneros surge como una necesidad por parte de la Administración de purificar un espacio malogrado que no hacía justicia con el renovado sector de La Alpujarrá, además de ser desplazada la miseria y la pobreza de esta zona.

El lugar termina sufriendo un proceso de aburguesamiento con respecto a la construcción de nuevas monumentalidades, al mismo tiempo que se recrea un discurso enigmático sobre la conservación y recuperación del patrimonio inmueble de la ciudad ante la reivindicación culposa de un pasado olvidado develado en los edificios Vásquez y Carré, fósiles yacientes y ruinas arquitectónicas de la ilegalidad que durante la década de los ochenta y principios de los noventa fueron utilizados como lugares proclives para la instalación de inquilinatos, narcotráfico y prostitución.

Con motivo de la ampliación de la avenida San Juan y la construcción de nuevos dispositivos visuales espaciales, se destruye el tradicional Pasaje Sucre. La desaparición de dicho inmueble dentro del inventario de Bienes de Interés Cultural de la ciudad llevó a que la revista Documentos de Arquitectura Nacional y Americana (Dana), de Argentina, atribuyera al entonces alcalde de Medellín, Luis Pérez, y al ex director de patrimonio del Ministerio de Cultura, Konrad Brunner, el Premio Atila 2003 por la demolición de la edificación.

Por otro lado, el discurso hegemónico oficial termina siendo una estrategia comercial que patrocina la espectacularización de la urbe ante la impostura de transformar el pasado y los lugares históricos en parques temáticos y turísticos. La construcción del Parque Bicentenario deviene en una quimera que termina poniendo en tela de juicio el sentido conflictivo por el cual se pretende imponer un lugar pacificado para la memoria en contraposición con el conflicto generado por el desplazamiento de los habitantes del barrio La Toma.

La devaluación de algunas zonas deprimidas de la ciudad se vuelve material de insumo para las empresas constructoras, los planificadores urbanos y los gobiernos locales en un interés por adquirir dichos terrenos a partir de bajos costos adquisitivos con el fin de revitalizarlos en una especie de asalto simbólico que procura generar procesos de renovación urbana para el

éxito del embellecimiento y exportación global de la imagen turística de la ciudad.

Precisamente, el monumento de este lugar se asocia a un artefacto prismático que no guarda ningún tipo de correspondencia conmemorativa sobre los 200 años de independencia del país, por lo cual se establece una ruptura simbólica con respecto al tradicional dispositivo memorial decimonónico. La nueva monumentalidad tecnológica rompe con la monofocalidad de la representación propia del monumento tradicional para darle entrada al nuevo monumento óptico cinético que conmemora y entretiene a la vez mediante la proyección de imágenes móviles. Por ende, la conmemoración es propuesta como memoria espectacular mediante un proyecto visual tendiente a la desacralización de la historia.

De la endogamia a la exogamia memorial. Tránsito de la memoria nación alas memorias particulares

“Cuando te haces mayor en este país, te conviertes en una estatua, un monumento. ¿Y qué le ocurre a las estatuas? Los pájaros se cagan sobre ellas. La vida de un mayor tiene que consistir en algo más que eso”.

S. Lee y L. Jones. Do the right thing: a Spike Lee joint.

Citado por W.J.T. Mitchell, Teoría de la imagen.

Las fundaciones generadas sobre el espacio para la creación de los primeros poblados, cabildos, plazas y templos terminan siendo los primeros lugares de la memoria gestados en la naciente urbe durante el periodo de la Conquista como resultado del adoctrinamiento de un pueblo que reconoce dichas espacialidades constituidas en la Villa como máxima potestad; se trata de los“(…) lugares – monumento que permanentemente le recuerdan a los habitantes los lazos de unión entre la tierra y los cielos” (Xibillé: 1997, 28), al mismo tiempo que funcionan como espacios doctrinales de la legalidad.

No obstante, finalizadas las guerras de independencia se inicia en la urbe todo un proceso emancipatorio tendiente a la pedagogización de un pueblo que termina asumiendo un programa ornamental sustentado en edificaciones religiosas, bustos, esculturas, trazados urbanísticos, plazas públicas y parques que albergan dentro de los tiempos modernos de la ciudad la representación de Medellín como república independiente mediante la exaltación de las hazañas patrióticas y los héroes nacionales.

La historia viene a permear la constitución de una memoria simbólica que busca transformarse en la nueva imagen de la ciudad, sin desprenderse notoriamente del legado conquistador en tanto que la nueva burguesía republicana asume el programa de apropiación del espacio público tal como funcionó durante la Conquista. El ornato se concibe en la ciudad como dispositivo social encargado de la transmisión identitaria y cultural, cuya monumentalidad resguarda el discurso oficial sustentado en leyes que admiten la legalización y administración del paisaje urbano.

Ante el grado de monumentalización que contiene gran parte de las obras denominadas como arte público emplazadas en Medellín, se consagran las imágenes urbanas como testimonio memorial, visual y retórico de la grandilocuencia del relato memorial oficial sobre la libertad de la Nación.

Efectivamente, “(…) toda sociedad tiene la responsabilidad de la transmisión transgeneracional de lo que considera como sus logros culturales”, como lo advierte Ricoeur (Ricoeur: 2008, 86). Por ende, se erigen monumentos, estatuas, bustos y esculturas públicas, los cuales resguardan, como lo define Nora, “las ilusiones de la eternidad” (Nora: 2008,24).

De alguna manera, la memoria -nación termina siendo pensada como memoria histórica, según lo contemplado por Maurice Halbwach, o memoria cautiva de la historia, como lo afirma Pierre Nora. Como memorias conmemorativas, dichos registros oficiales surgen como

la posibilidad de “(...) reactualizar el pasado como pasado pero en el presente” (Montoya: 2010, 56), lo cual no necesariamente implica su eficacia persuasiva.

Así mismo, Jairo Montoya explica cómo la rememoración se comprende como un arte o habilidad mnemotécnica en tanto que produce un artificio cuya función de exteriorización de aquello que busca ser recordado colectivamente produce al mismo tiempo “(...) el peor daño a la memoria: hacerla olvidar” (Montoya: 2010, 17). Mientras tanto, Serge Guibaut advierte que “en los últimos años son muchos los artistas que han puesto en cuestión, en crisis, esta idea de un monumento público. Lo que hoy en día se está haciendo evidente – por muchos artistas y escritores – es que un monumento es siempre un monumento al poder, al ostracismo y a la fe ciega”. (Guibaut: 2009, 43).

A partir de la década del treinta inicia con el movimiento Bachué una nueva reflexión encaminadas hacia el rechazo de la representación propia de las grandilocuencias narrativas de la clase burguesa al abrirse una nueva concepción de los temas coligados a la identidad nacional, tomándose distancia de los signos densos asociados al discurso hegemónico estatal y eclesiástico de principios del siglo XX.

Igualmente, el nuevo arte monumental dignifica la imagen de los imaginarios populares ligados a los mitos de la selva, ilustrándose una estética primitiva que colinda con la posibilidad de incluir los valores culturales propios de las comunidades campesinas, que distan por completo de los mitos heroicos impuestos por la clase burguesa, generándose una primera fisura con respecto al modelo endogámico de la memoria - nación ante el reconocimiento y la reivindicación de otros pasados vedados dentro del discurso legitimador de la historia.

El arte adquiere un compromiso social mediante la inclusión de obreros, campesinos, barequeras y huaqueros dentro de la visualidad memorial de la ciudad

como registros de una narración cultural y política que da cuenta del pluralismo identitario de la Nación. Las luchas indígenas y obreras por su emancipación colonial vienen a ser tratadas dentro del arte como un testimonio que busca re-construir el pasado histórico de la Nación.

Reactivación y apertura exogámica de la memoria
La inscripción de Medellín dentro de los procesos de modernización llevó inevitablemente a la ruptura con el pasado unificado y homogéneo instaurado por la historia. La situación de la memoria – historia eclosiona como resultado de su singularidad restringida que entra en tensión con el advenimiento y producción de diversas memorias ligadas a unos signos estacionales.

Precisamente, dentro del Encuentro Internacional de Medellín 2011, el artista Pep Dardanyà presentó su proyecto La memoria reciclada, una re-construcción del pasado y la memoria de Moravia desde las voces de la comunidad. Mediante la selección de doce de los momentos más significativos de la historia del barrio, elegidos consensualmente por los líderes comunitarios, se procedió a la re – presentación de dichos sucesos a través de 12 registros fotográficos que simulaban los eventos pasados desde una nueva lectura para su proyección en el presente.

Ya no se trata de perennizar las memorias en el monumento tradicional anclado al espacio y el tiempo; por el contrario, se asiste a una nueva concreción de lo monumental negando la eficacia formal y material de la obra de arte por la apertura de prácticas artísticas de carácter procesual que generen lazos comunicacionales con la sociedad. Con La memoria reciclada se asiste a una especie de vaciamiento ideológico dentro del arte como resultado de la proliferación de memorias y de identidades locales que los definen como comunidad.

A diferencia de la estatutaria decimonónica y el monumento conmemorativo, no se pretende establecer una imposición generalizada a partir de la constitución

de un sentido simbólico y alegórico jerarquizado; por el contrario, se establecen relaciones horizontales de comunicabilidad entre el artista, la obra de arte y la comunidad. Por ende, la memoria se concibe como un proceso inacabado que está en constante transformación.

El proyecto ‘Contando con nosotros’ es importante en tanto que cuestiona y activa las memorias ligadas a otros espacios de la ciudad, aquéllas que no se conmemoran institucionalmente. Es así como se procede a la intervención de las terrazas de algunas viviendas de Santo Domingo Savio, Popular 1, Popular 2, Granizal y Nuevo Horizonte con el fin de generar unos documentos visuales que den cuenta sobre las memorias particulares de los habitantes del sector.

Ya no se trata de petrificar ni monumentalizar el pasado como implantación del orden; por el contrario, se admite el pluralismo y la apropiación de las memorias dentro del presente como dispositivo transmisible dentro de la comunidad.

Finalmente, el poder descentralizador de la memoria también se encuentra adscrito a la apertura de los medios de comunicación como nuevos generadores de producción simbólica identitaria y cultural. Ante la imposibilidad de establecer una sola memoria colectiva que defina la unidad del territorio de la ciudad, del departamento y del país, los lugares de la memoria develados durante el desarrollo de esta investigación demuestran el carácter contingente y fragmentario de la memoria.

El tránsito de una historia nacional inscrita dentro de una memoria oficial y privada hacia la construcción de una memoria nacional compuesta de varios pasados diversos y dispersos es lo que permite establecer una nueva etapa de reivindicación patrimonial y, por ende, un deber que toda sociedad debe tener en el presente con respecto a su pasado.