

Clemencia Echeverri

‘Juegos de herencia’ El montaje y el documento: la singularidad (in)visible



Ficha técnica: Nueve proyecciones de Video HD. 3 Tarjetas Triple Head 2Go. Max+Jitter. Dimensiones 16.9. Video NTSC. Sonido Dolby 5.1.
Créditos: Dirección, concepto de diseño y de edición de video y sonido: Clemencia Echeverri. Edición y montaje técnico de video: Diego León. Cámaras: Diego León y Andrés Guzmán. Sonido: Nicolás Guarín. Asistente para edición de video: Víctor Garcés. Edición sonido 5.1: Santiago Camacho y Juan José Salazar. Producción General: Latitude Ltda y Alonso Garcés Galería. Fotografía: Clemencia Echeverri.



Por: **Juan Carlos Arias***

En un texto de 1995, Jean-Luc Godard afirma, de manera radical y casi violenta, que el cine como medio de expresión ha fracasado drásticamente. “Todo acabó –decía Godard– desde el momento en que no se filmaron los campos de concentración”. La afirmación sería fácil de comprender si no fuera refutada por la evidencia empírica directa: existen cientos de pies de película filmados en la época del nacionalsocialismo alemán por diversos cineastas e incluso por los mismos militares. Todos nos hemos enfrentado a las horribles imágenes de las máquinas de construcción cavando fosas y arrastrando cientos de cuerpos informes e irreconocibles como tales. ¿Por qué, entonces, Godard acusaría al cine de no haber filmado los campos si él mismo conocía las diversas imágenes de registro obtenidas por diversos camarógrafos en distintos lugares? El punto radica, tal vez, en señalar que el hecho de que existan imágenes de registro del exterminio no es suficiente para afirmar que el cine ha mostrado lo que ocurrió en los campos. Godard exigía, a través de su drástica condena, que las imágenes fueran montadas de tal modo que adquirieran la capacidad de hacer visible, más allá del registro directo, la singularidad de lo que aconteció en los campos alemanes. La capacidad expresiva del cine se jugaba en la tarea de poner juntas dos imágenes, de construir una relación. Si el cine no había filmado los campos es porque no había sabido montar las imágenes de registro existentes. Este es el señalamiento central: una serie de imágenes sueltas no son cine, no componen un documento audiovisual

del acontecimiento. Es en el principio de su ordenamiento y yuxtaposición donde radica su poder de mostrar. La pregunta que está implícita en la afirmación de Godard es de qué modo una obra logra superar el registro de un hecho particular para convertirse en un documento que hace visible una singularidad. ¿Qué tipo de montaje permite la construcción de un documento? Esta pregunta, entre muchas otras, juega un papel fundamental en ‘Juegos de herencia’ de Clemencia Echeverri.

La obra parte de un material informe, de una serie de imágenes grabadas en El Valle, Chocó durante varios días cercanos al 20 de Julio, fecha en que se celebra la llamada ‘fiesta del gallo’. Además del registro directo del evento, la obra utiliza una serie de recreaciones realizadas a manera de desdoblamiento gestuales que permitían enfatizar en las acciones mínimas que se llevan a cabo durante la fiesta: cargar la pala, cavar un hoyo, vendar los ojos, empuñar un machete, enterrar al gallo. Al observar la disposición final de dichas imágenes, su montaje, tanto interior e instalativo, no obtenemos, sin embargo, una descripción narrativa del evento. A pesar del método utilizado en el registro de las imágenes, muchos dudarían de utilizar el término “documental” para referirse a la obra. Evidentemente no utiliza ninguno de los recursos narrativos o formales que tradicionalmente asociamos al documental. Entrevistas y testimonios, voces en *off*, o cualquier otro recurso explicativo es reemplazado por el aparente silencio de la imagen y el sonido –percibido en ciertos momentos incluso como ruido–. La artista renuncia a narrar el hecho, a exponer un registro de la fiesta en pos de componer, de montar un documento que dé cuenta de su singularidad. Renuncia a hacer una descripción exhaustiva de la particularidad del evento para dirigirse a la posibilidad de extraer su singularidad, de hacer visible aquello que, si bien parte de ese acto concreto, no se reduce a él.

Observamos el hecho, pero en él se nos hace visible “algo más” –innombrable, no reducible a una descripción escrita–. No se trata de un concepto, ni de una idea abstracta articulada como significado metafórico. Como espectadores, nos movemos entre lo que parece ser un ritual y su permanente dislocación en la imagen. Sentimos el anticipo de la muerte, la violencia del acto por venir y, al mismo tiempo, la resistencia de la vida en el animal enterrado. Pero no se trata sólo de la muerte del gallo, la violencia de quienes lo sacrifican y la resistencia –fallida tal vez– del animal concreto. Muerte, violencia y resistencia ya no le pertenecen a ninguno de aquellos que intervienen en el acto particular. Superamos a la víctima ejecutada y al victimario que ejecuta sin dejar de percibirlos. Nos enfrentamos a la singularidad del acto más allá de su particularidad.

La visibilidad de dicha singularidad se logra a partir de un tipo de montaje particular, de un modo de articulación de las imágenes entre sí y de su puesta en relación en el espacio. La obra está compuesta a partir de doce capítulos que no siguen un orden descriptivo lineal. Si bien la obra genera tensión en el espectador, esta no es consecuencia de un *crescendo* narrativo que nos lleve desde la preparación del sacrificio hasta su ejecución –con las respectivas explicaciones causales–. La tensión se genera, más bien, por las permanentes repeticiones y rupturas rítmicas, por la fragmentación y detención, por la puesta en escena de una nueva relación de los sucesos mínimos. La operación fundamental parece ser, de este modo, la dislocación del tiempo cronológico.

El sonido es, tal vez, la pieza clave de dicha ruptura. No se trata de un sonido sincrónico, “realista” que siga a la imagen. Cantos aparecen en medio de la lluvia de modo casi imperceptible, los golpes de las palas en la arena crecen y se repiten hasta perder toda intención figurativa, los murmullos de voces se hacen inteligibles. El

sonido está interrumpido permanentemente, se modula en intensidades, aparece y desaparece sin una fórmula reconocible. El sonido no registra. Separa. Y en esa separación hace posible un señalamiento, re sitúa la mirada respecto al evento en la imagen.

Esta ruptura permanente permite descubrir instantes que parecían perdidos en medio de la linealidad del evento. Las acciones, al dilatarse y repetirse, al multiplicarse en el espacio, al devenir silencio o ruido que irrumpe, se transforman en gestos que emergen en los intersticios de imagen y sonido. Gestos visuales y gestos sonoros se hacen ahora perceptibles en la simultaneidad producida por el montaje. Aquello que se diluía en la linealidad del evento adquiere voz a través de la dislocación temporal y espacial. Es esto, precisamente, lo que nos permite ir del registro al documento, de la descripción narrativa al montaje revelador. La obra nos mueve entre lo que parece ser un ritual y su permanente dislocación en la imagen. Precisamente una pérdida queda señalada: estos gestos, que originalmente componían un ritual de origen celta, son heredados de España en los años treinta por los pueblos del Pacífico colombiano. En esa transferencia de contexto quedan vaciados de toda conexión ritual y se convierten en un juego de acciones aisladas, desprovistas de finalidad más allá de la violencia pura. Esa singularidad se hace perceptible en el montaje, no como información sino como irrupción. Con el montaje, el evento, único, perecedero, se hace habitable. El espectador puede “circular” en él. No lo “conoce”, no se “informa” sobre lo que compone el suceso. Se enfrenta, más bien, a su singularidad oculta entre las imágenes visuales y sonoras.

*Profesor del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Javeriana de Bogotá. Estudiante del doctorado en Historia del Arte de University of Illinois, Chicago, Estados Unidos.