

LA OBRA DE CLEMENCIA ECHEVERRI

(Un viaje a la semilla de sus obsesiones)

Por: Piedad Bonnett

A todo proceso creador se entra en la oscuridad, pero vislumbrando al final un destello que le permite abrir camino. Ese “allá” al que se dirige, aunque tenga contornos nebulosos, debe jalonar al artista de manera tan fuerte que permita que en el recorrido no pierda jamás su impulso, aunque a veces la incertidumbre lo lleve a tropezar o, simplemente, a detenerse. Lo que el creador suele hacer, entonces, es un camino de preguntas y descubrimientos: a veces sobre lo que no se sabía, a veces sobre cómo acercarse a lo que se sabía o intuía. El proceso del espectador podría describirse de manera muy similar. También él hace un camino de preguntas y descubrimientos, y también él, en el mejor de los casos, podrá llegar a vislumbrar lo que la obra encierra en su fondo, sentir sus resonancias.

En buena parte de la obra de Clemencia Echeverri la oscuridad no es sólo una metáfora. En *Nóctulo*, por ejemplo, una pieza de 2015, el espectador penetra en un territorio de casi total oscuridad que en un comienzo lo descentra y lo incomoda, pues de incomodar trata en buena medida el trabajo que esta artista lleva a cabo. Incluso, diríamos que pierde también de entrada su condición tradicional de espectador, pues *Nóctulo*, al ser tridimensional, lo obliga a rodear el objeto, y por tanto a asumir el espacio de una manera más comprometida y dramática que frente a otras manifestaciones de la plástica, pues involucra todos sus sentidos. El más evidente es el del oído, que percibe en simultánea un aleteo de murciélagos, un “crepitar” de lo que parecen granos cayendo unos sobre otros, y susurros, voces que por momentos se hacen diáfanas, pero que se diluyen, se pierden en el espacio de oscuridad que las encierra. Estamos en el escenario de lo espectral, de lo fantasmagórico. Y también de la ruina. Como en Comala, los que ya no están siguen hablando de lo que fue, tratando de configurar un relato, pero lo que aparece es un discurso roto, hecho hilachas,

desvertebrado, hecho de la materia nebulosa de los sueños. Inevitablemente la obra nos remite a la noción de tiempo. ¿Qué tiempo es este, se pregunta el espectador? La respuesta se la va a dar el golpeteo de los animales nocturnos: es el tiempo ya deshabitado. Aquí alguna vez hubo. Hombres, mujeres, calor, sobremesa. El grano que cae es abundancia, pero es también lluvia, sonido torrencial que apaga la palabra, último vestigio de memoria de los que alguna vez habitaron ese espacio.

Nóctulo recrea un espacio rural, una constante en la obra de Clemencia Echeverri, que en *Supervivencias* (2011) se ocupa de los pueblos de Caldas, el departamento donde nació y pasó algunas temporadas de su niñez y juventud. En esta obra vemos un paisaje de montañas cargadas de neblina, que ya en la oscuridad de la noche se llenan de lucecitas titilantes. Las nubes densas que ocultan los picos de esas montañas sobrecogedoras parecieran encerrar ya una amenaza; la misma que se hace explícita cuando la finca de arquitectura campesina de la zona cafetera, anclada en ese terreno quebrado, se abre a nuestros ojos, vacía pero todavía intacta, y oímos retumbar en sus escaleras, en sus habitaciones, en sus corredores, los pasos que antes se sintieron venir por la maleza. Nada lo explicita, pero podemos sentir la presencia del depredador, del ser ajeno que rastrea o se apropia. E intuir el precipitado abandono. El video se nos revela como mudo testimonio del despojo pero también como metáfora del miedo al invasor. Y también como la historia de siempre de esas comunidades apartadas, atravesadas por una violencia que parecieran desmentir sus paisajes apacibles.

Esas pisadas que sugieren violencia ya habían aparecido antes en otra de las obras de Clemencia Echeverri, *Exhausto aún puede pelear* (2000) remitiéndonos al mundo de lo masculino, un tema que subyace en toda su obra pero que se desarrolla en su forma más rotunda en *Versión libre*, (2011). En este video los espectadores nos adentramos también en la oscuridad – que aquí adquiere la tradicional connotación de lo siniestro- de la que emergen, aterradoras y constantes, las figuras enormes de hombres encapuchados y vestidos de negro, que parecieran aproximársenos, amenazantes. Se trata de ex miembros de las AUC, Autodefensas Unidas de Colombia, paramilitares que ejercieron las más atroces formas de violencia en muchas partes del territorio nacional, así como de exguerrilleros,

igualmente violentos, que ahora hacen, en el video, el gesto de destapar sus identidades, de dar su “versión libre”. El gesto de levantar sus pasamontañas queda a medio camino, sin que nada finalmente se revele. Como en *Nóctulo*, también el discurso – que aquí se supone confesión- se fragmenta, de modo que sólo captamos retazos, frases inconclusas, pero suficientemente reveladoras como para saber que estamos ante lo ambiguo de la culpa, del remordimiento del victimario. Las pantallas, frente a las cuales parecíamos empequeñecer, nos ubican en un límite: el de lo que oculta y a la vez devela, amenaza y se rinde, se va y regresa, dice pero calla. Aunque entre las imágenes encontramos la de una mujer, la corporalidad de las demás figuras es arquetípicamente masculina: la del guerrero, pero también en razón de que oculta su rostro, la del bandido. Por el agujero del pasamontañas vemos la mirada de estos hombres, que nada nos transmite, contrariando la creencia de que “los ojos son el espejo del alma”. Como espectadores, pareciera que estamos sometidos a un dilema muy propio de este momento histórico, que es también el del fin de una parte importante del conflicto armado colombiano: creer o no creer.

Detrás de esta pieza subyace la idea de verdad, pero como algo que la artista relativiza. Todo relato de la historia es siempre tan sólo una versión, y por supuesto no siempre libre.

Hay otra mirada en la obra de Clemencia Echeverri que capta toda nuestra atención y nos conmueve. Es la del gallo de la que considero una de sus obras más extraordinarias y sensibles: *Juegos de herencia* (2009). En ella el animal está enterrado hasta el cuello entre la tierra, como parte de un triste ritual traído por los españoles a América y preservado por los habitantes de El Valle, Chocó, que lo celebran todos los 20 de julio, y que la artista registra *in situ* y convierte en videoinstalación. De nuevo rodeado por las pantallas, el espectador ve cómo los jóvenes chocoanos que participan del rito son vendados y esgrimen el machete con el que “jugarán” a cortar la cabeza del animal. Por supuesto que Clemencia Echeverri nos libera del espectáculo de la muerte, pero la tensión en el espectador nace de la observación de los movimientos mínimos de esa cabeza, cuyo cuerpo ya está siendo sometido a tortura, y de esos ojos aún vivos, erráticos, tan impenetrables, aunque por razones distintas, como los de los encapuchados de *Versión libre*; y de la manera como los

muchachos empuñan el arma y se disponen en el espacio previendo las posibilidades de acertar en el blanco.

En estas dos obras, relativamente distantes, aparecen ya tres elementos fundamentales: la violencia – aunque no explícita- el victimario y la víctima. La inocencia de esta se hace suprema por tratarse de un animal, y no cualquiera, sino uno a la vez hermoso y digno, el gallo que tanto asociamos con la luz matinal y al que le atribuimos, gratuitamente o no, un cierto señorío, pero que a la vez, a diferencia del toro o de un ave rapaz, es en esencia indefenso. En el joven chocoano que celebra el ritual que considera su herencia, una costumbre que por lo mismo acepta sin distanciamiento crítico alguno, reconocemos también, no sin estremecimiento, una especie de “inocencia” que nace de la familiaridad con el maltrato que el juego implica, la consideración implícita de que esa vida nada vale. Imposible no asociar esta imagen futura – la del degollamiento del gallo-, que se afianza en nuestra imaginación a pesar de ser sólo posibilidad todavía, con las macabras prácticas de los paramilitares, que en algunas masacres llevadas a cabo durante el conflicto armado colombiano jugaron fútbol con las cabezas de sus víctimas mientras sonaban fanfarrias y chirimías a manera de celebración.

La figura humana es escasa en la obra de Echeverri. Salvo en *Versión libre*, lo que encontramos como propiamente humano son sombras, manos, pies, elementos que sugieren alguna presencia, o la voz, un recurso muy importante al que volveré más tarde. En cambio la figura del animal es recurrente, y se relaciona de una manera u otra con la violencia. La primera vez que aparece, también en relación al ritual, es en *Apetitos de familia*, (1998) donde vemos la tradicional “matada de marrano” navideña propia de la zona paisa donde creció la artista. Ya en ella señalaba Echeverri la relación violencia animal-tradición-familiaridad- fiesta, que aparecerá más tarde en *Juegos de herencia*. El cerdo inmolado nos trasmite su terror a través de horribles chillidos, que en vez de reafirmar su condición animal lo humanizan en su anticipación del dolor del sacrificio. Una palabra que remite, doblemente, a la sangre pero también a lo sagrado. Imposible no pensar en las ofrendas cristianas o paganas a los dioses para apaciguarlos, en todo lo que hay en ellas de creencia mítica, naturaleza primitiva pero también noción de trascendencia. Este último

concepto, sin embargo, no está presente de la misma manera en *Apetitos de familia*. El mismo título de la obra señala que el ritual se ha desprovisto de su naturaleza eminentemente sagrada, aunque hay mucho de ceremonia en el antiguo rito de compartir la mesa, signo de fraternidad en todas las culturas. La sangre que sube lentamente por la pantalla – y que remite a quien conoce la obra de Clemencia Echeverri a sus futuras imágenes del río- abre, sin embargo, el sentido de la pieza, la convierte en una metáfora más poderosa que la de la muerte del animal. Ya encierra toda la fuerza de las alusiones a la violencia, al “baño de sangre” que durante años hemos debido sufrir los colombianos.

Toda obra sólida permite rastrear las obsesiones de su creador. Por eso no debe extrañarnos que más tarde, en 2012, convierta en título lo que era sólo sugerencia en *Apetitos de familia*. *Sacrificio* emerge otra vez de la más profunda oscuridad, la de la noche del campo, en la que bestias acorraladas se debaten ante la amenaza del fuego, girando con desesperación en su encierro, de tal modo que sentimos sus pezuñas contra la tierra, el peso de sus cuerpos que se atropellan, y, paradójicamente, un silencio en sus gargantas que es terror puro, desbandada, búsqueda atribulada de una salida. Un silencio que revela más que cualquier mugido. En esta video-instalación el espectador tiene también la sensación de atrapamiento, a la vez que intuye que más allá del fuego hay otra amenaza, no propiamente de la naturaleza. Lo que late aquí es el instinto de vida, resistencia, búsqueda, todo en medio de una atmósfera de pesadilla.

El gallo que en *Juegos de herencia* era tan sólo víctima, en *Exhausto aún puede pelear*, una obra temprana de Echeverri, es en cambio un animal luchador, posible victimario y también posible víctima. Lo que aquí se enfatiza es la pelea, su brío, su furia y sus recursos, aunque no a campo abierto sino en el encierro propio de los escenarios de riñas de gallos, que sugieren una manipulación externa, pero que también son rito, juego violento, un escenario de apuestas que nos hace adivinar la mirada tácita de los apostadores que azuzan la violencia a la vez que la trivializan. El gesto de la espuela rasgando la tela representa también la amenaza implícita, que se asocia con las botas marchando que aparecen en el mismo video y configura sentido: lo militar, lo masculino, el enfrentamiento, las heridas, etc.

En 2007 hay, a mi modo de ver, un punto de inflexión en la obra de Clemencia Echeverri. Si antes se ha ocupado de la tierra, y en ella de la casa y de los animales como elementos que le permiten simbolizar y resignificar la violencia, ahora aparece el agua como gran protagonista. La obra se titula *Treno*, tiene dimensiones enormes, y “sumerge” al espectador en las aguas torrenciales del río Cauca, que siendo un espacio vital para sus ribereños, cargado de recursos que enriquecen sus vidas, está también, infortunadamente, marcado por una historia de violencia, pues a su cauce fueron arrojados, durante años, los cuerpos, enteros o desmembrados, de las víctimas de la guerra. Lo que inicialmente impacta al espectador es la fuerza del agua, su densidad, todo lo que en ella hay de potencia de vida y también de destrucción. Y no es algo que podamos pasar por alto, porque la obra de Clemencia Echeverri se ha ido inclinando en los últimos tiempos hacia una reflexión sobre la relación hombre-naturaleza, pero no en su forma más armónica o idílica, sino desde el intento humano de domeñarla, y muchas veces de doblegarla y violentarla. No es el caso de *Treno*. Como su nombre lo indica, esta obra alude a un lamento en ausencia del muerto: la voz que en la obra llama a alguien por su nombre, y el silencio que sigue a ese llamado, pone en evidencia la ausencia, pero también la búsqueda, que encierra al mismo tiempo angustia y esperanza. *Treno* pone de presente la indiferencia del cauce frente al llamado que desde la orilla hace la voz que no obtiene respuesta. Esa voz que se lleva el río nos habla también de una tremenda soledad, la que se experimenta delante de la “divina indiferencia” de la naturaleza, para hablar con palabras de Montale. Pero también de la humana indiferencia frente a un conflicto que ha arrojado miles de víctimas, de las que a veces sólo queda una tumba sin nombre o ni siquiera eso: un vacío que no cuenta siquiera con los despojos mortales. Frente a las enormes pantallas donde el río ruga y brilla poderoso en la oscuridad, también empequeñecemos, como frente a las enormes figuras de *Versión libre*, pero ya no por el miedo sino porque se revela nuestra estatura: la del humano efímero y percedero a la orilla de una fuerza original que pareciera eterna. Desde la orilla una mano rescata, con la ayuda de una vara, algunas prendas: es otra vez la huella, el residuo, el testimonio. La anécdota pareciera insinuarse, pero se diluye antes de que logre concretarse.

Porque las piezas de Clemencia Echeverri se niegan al relato: son piezas casi abstractas concentradas en su poder metafórico y simbólico.

Dos temas me gustaría ampliar un poco más: el de la huella y el de la voz. La primera se manifiesta en una obra muy temprana de la artista, *De doble filo*, donde funciona de una manera más literal que en las obras posteriores. En ella una mano, ayudada de un palo, traza en el barro la imagen esquemática de una casa, a la manera de los dibujos infantiles. Y esa imagen es borrada una y otra vez por el agua que corre. Resulta asombroso, vista en retrospectiva, la fuerza perseverante de las mismas obsesiones en la obra de Clemencia Echeverri, quien ya en esta obra está hablando de la casa, de la pérdida, de la búsqueda, y también del agua que borra la memoria. Pero hay otras obras que vuelven a unir huella y voz, más adelante. Las dos son de 2006, y equivalen a un ejercicio de recuperación. *Voz/resonancias de la prisión*, es una instalación interactiva de sonido que tuvo como escenario el Museo Nacional de Colombia, que fue diseñado como espacio carcelario en 1850 por Thomas Reed, y que funcionó como Penitenciaría Central de Cundinamarca hasta 1946. En medio de esas bóvedas monumentales, que encierran un pasado de reclusión y castigo, la artista instaló testimonios extraídos de conversaciones con presos de ese momento, y que nos revelan algunos de sus afectos y sus sentimientos, como en el caso de *Versión libre*. También, como en esa obra, el discurso de los reclusos está editado de tal manera que aparece roto, fragmentado, lo que da la impresión al espectador de ser eco apenas de otro tiempo. O, tal vez mejor, un diálogo fallido entre los presos colombianos del presente, y el silencio impenetrable de los que habitaron ese recinto durante 72 años.

Acidia es una obra muy distinta, hasta cierto punto más íntima – algo no muy frecuente en la obra de Echeverri, que tiende más al registro de lo público, con connotaciones muy políticas-. Lo que hizo la artista fue reproducir en las paredes de una celda monacal del monasterio de Santa Clara, en Tunja, un fragmento de los *Afectos espirituales* de Sor Josefa del Castillo, una escritora mística de la Colonia, cuyo texto le sirve para confesar sus penalidades físicas y también las incertidumbres de su espíritu, obsesionado por la presencia de espíritus malignos que le roban la paz. El recurso que utiliza Clemencia Echeverri es la tinta invisible, que gracias a la iluminación intermitente con luz ultravioleta

expone el texto a los ojos del espectador. Esta pequeña y sutil obra, poco considerada en el conjunto de su obra, tiene, a mi modo de ver, una capacidad de hablarnos de una realidad múltiple: del encierro que entraña la reclusión en un convento, de los esfuerzos de una mujer por expresar en letras todo su universo mental, de la memoria que está atrapada simbólicamente en esos muros, testigos mudos de esa vida, de la huella de la monja que logró llegar hasta hoy gracias a la palabra escrita, de su voz, antigua y moderna, atrapada y libre a la vez.

La obra más reciente de Clemencia Echeverri se concentra sobre todo en otra violencia, la ejercida sobre la naturaleza. En *Sin cielo* (2017) la artista registra lo que sucede en Marmato, Caldas, un pueblo asentado sobre una montaña llena de vetas de oro, donde la explotación minera lleva 400 años, primero en manos locales y más recientemente también a través de compañías multinacionales. Lo que el video registra, otra vez, es el río, pero en esta ocasión haciéndonos ver lo que traen los vertederos de la mina: cianuro, mercurio, todo lo que es veneno letal para las gentes como contraprestación a la búsqueda del oro. Mientras vemos, entre el asombro, la indignación y el dolor, el nivel de la contaminación atroz de las aguas, oímos el repiqueteo incesante de los mineros contra la piedra, lo que nos recuerda la presencia de esos hombres humildes, hundidos en los socavones, ganándose humildemente el sustento, tal vez ignorantes del tremendo daño ambiental que causan estas minas. La cámara de Clemencia Echeverri registra también el panorama desolador de un pueblo que no evidencia ninguna riqueza: más bien caos y fealdad, nada que parezca la realización de un mundo soñado para vivir dignamente. El título *Sin cielo* tal vez se refiera a la doble condición de trabajar bajo tierra y, más metafóricamente a la desesperanza de la situación toda. *Sub-terra* (2017) pareciera entonces una redundancia. Se trata, por eso mismo, de una prolongación de la misma reflexión que se hace en la obra referida a Marmato, pero ya no concentrada en el agua sino en la tierra. De nuevo se trata del sacrificio, esta vez de la tierra: la enorme herida de la montaña, que vemos atravesada de arriba a abajo por el metal, nos permite asociarla con un ente vivo que se sostiene difícilmente gracias a ese “espinazo”, a esa columna vertebral que es signo de dolorosa intervención humana.

La retrospectiva que ahora vemos en el Museo del Banco de la República nos permite ver la contundencia de una obra que responde a unas obsesiones. Aunque algunas veces el espectador pudiera llegar a pensar que las motivaciones artísticas de Clemencia Echeverri responden a unas exigencias externas, pero atravesar su obra, y sobre todo ir a las raíces, nos permite ver cuánto de toda ella está ligada al origen de la artista, a su ligazón entrañable con la tierra, y a unas emociones genuinas que ella convierte, no en panfleto, no en vocerío indignado, sino en sobrio acercamiento a los conflictos, tratando de mostrar sus nudos, sus aristas, su complejidad, con esa capacidad de conmover que a menudo sólo consigue el arte.