

Clemencia Echeverri

el espacio y los fantasmas



En sus video-instalaciones, Clemencia Echeverri se pregunta por el drama violento establecido entre los cuerpos, el poder y el espacio en la actualidad colombiana. Una historia de espectros más sonoros que visuales.

SOL
ASTRID
GIRALDO

En los pueblos colombianos suele contarse, sobre todo en la noche, la leyenda de El judío errante. Un hombre que por haber insultado a Jesús está condenado a cabalgar eternamente por los caminos de Dios sin que nunca pueda detenerse ni quedarse. Como a la mayoría de las apariciones, no se le ve; se le presiente, se le escucha. Por eso en las noches las calles de los pueblos nunca están solas: el errante las atraviesa, una y otra vez, dejando una estela de ruidos inconexos y giros de ansiedad en el aire. La tierra sin reposo bien tiene la cara del infierno.



El país que se despliega en las obras de Clemencia Echeverri es también una geografía surcada por espectros que, como el errante de las leyendas, nunca pueden reposar. Una maldición que ya no es divina, sino que surge de la lógica muy terrenal de la violencia, la cual les ha hurtado a los cuerpos colombianos un lugar de arraigo. Y es ese no-lugar al que aluden la mayoría de las video-instalaciones de Clemencia Echeverri: al poder soterrado que le niega el espacio a cuerpos huérfanos a los que solo les queda desaparecer, convirtiéndose en una huella. Sonido, texto, caligrafía, ruina, se riegan como impotentes rastros por la superficie de una tierra de nadie (o, cada vez más, solo de algunos).

Así, cuerpo, espacio y poder son los protagonistas de unos encuentros y desencuentros dramáticos donde campean la negación, la destrucción, las ausencias, la muerte. Y, sobre todo, la imposibilidad de habitar. País de errantes, país de espectros, donde la historia se ha convertido en una pesadilla fragmentada, donde el cobijo ha perdido el techo, donde el lenguaje se ha quebrado en susurros cargados e inconexos.

Cuerpo y territorio (ni cuerpo ni territorio)

En *Treno* (video-instalación, 2009), en pantallas simultáneas, se proyectan las turbulencias de un río mítico, nuestro ancestral “río de las tumbas”, alcantarilla natural adonde van los muertos de la violencia. El ruido del agua es permeado por gritos de personas llamando a personas, de familiares buscando a sus desaparecidos en los abismos húmedos de la geografía y la historia. Bocas que lanzan a la nada el hilo de Ariadna de su voz, tratando de rescatar con ella a sus deudos de los laberintos de la muerte. Nombres que se modulan como talismanes del encuentro, solo para perderse en el agujero hermético de la noche. Siguiendo un tétrico ritual que se repite desde violencias inmemoriales, los familiares, en busca de los suyos, hurgan las aguas con un palo hasta que aparece algún rastro, una camisa, un pantalón, un zapato, como reliquias y huellas del cuerpo amado y ausente. Es la única respuesta al llamado, y sucede en el silencio de la falta de lenguaje para lo que está sucediendo.

En estos llamados, la artista ha replicado, como lo hace notar Marta Rodríguez,¹ una tradición popular donde los campesinos, con sus gritos de amistad, se comunicaban festivamente en los tiempos de paz. Es decir, establecían, con sus voces y cantos, los territorios sonoros y de arraigo que constituyen un espacio humano. El silencio al otro lado de los llamados, que ya no son alegres, sino gritos de dolor, muestra los agujeros que se le han hecho al tejido de las relaciones entre los vecinos y a los territorios físicos y sonoros que hacen posible una comunidad. El cuerpo desaparecido, aniquilado ha perdido la morada en una geografía expropiada y negada. Solo quedan los fantasmas de las voces y las reliquias vestimentarias. El cuerpo en el espacio ya no es posible en un país con sus casas abandonadas y la función de habitar física y simbólicamente bloqueada.

Cuerpo y espacio doméstico (ni cuerpo ni espacio doméstico)

La casa, pues, con todas sus connotaciones simbólicas, además de sus implicaciones sociales, parece ya no ser posible en un territorio expuesto a las corrientes salvajes de la destrucción. Idea que ya había desarrollado la artista en *Doble filo* (video-instalación, 2004), donde unas manos de mujer dibujan sobre un terreno fangoso una casa con los trazos elementales de un dibujo infantil, hasta que un torrente de agua oxidada la borra dejando apenas una huella empantanada. La mujer, obstinadamente, sin embargo, vuelve a dibujarla una y otra vez, sin importarle que sea una y otra vez borrada por esa agua que más que una catástrofe natural parece provenir de la pulsión de muerte de la guerra colombiana.

En este trabajo la artista parece aludir a ese imaginario de la tradición occidental, y por supuesto colombiana, que ha puesto a la mujer en el centro de la casa como soporte de la familia y de la sociedad. Mientras los hombres conquistaban mundos, ellas habitaban y ponían los pies sobre la tierra en la construcción física y mental de sus espacios domésticos, en una arquitectura del cobijo y el resguardo que tan bien definió Bachelard. En los desplazamientos y destierros, volcamiento radical de la lógica del habitar, mientras ellos mueren, a ellas les queda la responsabilidad de



Treno. Video-instalación, 2009

reconstruir la vida cotidiana y la casa en el espacio del exilio. Estas manos femeninas, tercas, elementales ejecutan un baile vital sobre la oscuridad de la muerte. Frágiles, obstinadas, poderosas, reclaman con potencia la vulnerada función de habitar en un terreno cenagoso y prohibido como el que ha instaurado el conflicto. La casa ha desaparecido, queda su huella mental.

De otra manera pierden la casa las mujeres de *Casa íntima* (1996). En esta pieza, la artista también se sumergió en un mundo doméstico y femenino, pero esta vez emplazado en un contexto urbano con sus particulares agresiones a la función de habitar. La artista registra aquí la historia sonora y visual del despojo físico y mental de un lugar de cobijo. Este ya no sucede en los altares violentos de la guerra colectiva, sino en los íntimos de una vivienda de un barrio tradicional bogotano destinado a desaparecer por la presión inmobiliaria. Metáfora que se extiende a la torpeza espacial de la contemporaneidad, a la pauperización del

Es que la Casa íntima,
parece insistir, no
siempre está afuera.

habitar, a la normatización de los cuerpos, a la serialidad e industrialización de los espacios domésticos. La casa de Heidegger, establecida como un potente eje entre el cielo y la tierra, con raíces abajo y ventanas aéreas, ubicada en el cosmos, reloj de sol, observatorio astral, fortaleza contra el clima y las inclemencias externas y del alma, punto sólido sembrado en el paisaje, emplazada en un entorno, sucumbe ante los afanes capitalistas y cuantitativos que han convertido los cuerpos y las casas en simples volúmenes, como lo

ha señalado Le Breton. Mujeres de tres generaciones, desplazadas urbanas, no por los actores de la guerra sino por agentes de la especulación, deben dejar el lugar del origen, de la historia, de las raíces. Deben dejar la casa que caerá a los golpes de los mercaderes urbanistas. Acto que por sutil y civilizado no es menos violento. Acto de despojo, de instalación del no lugar, de arrinconamiento de los cuerpos. Las ruinas de esta casa, sin embargo, quedarán impregnadas de huellas secretas como una mancha sobre la pared, como las cicatrices de la madera de las puertas, como un rayo de sol que no deja de llegar cada tarde al lugar donde solía haber un patio. La *Casa íntima*, sin embargo, no está siempre afuera, y estas mujeres que se marchan se la llevan adentro, a donde vayan.

Casa íntima. Video-instalación, 1996



Voz/Resonancias de la prisión. Video monocanal in situ, 2006



Cuerpo y arquitecturas autoritarias

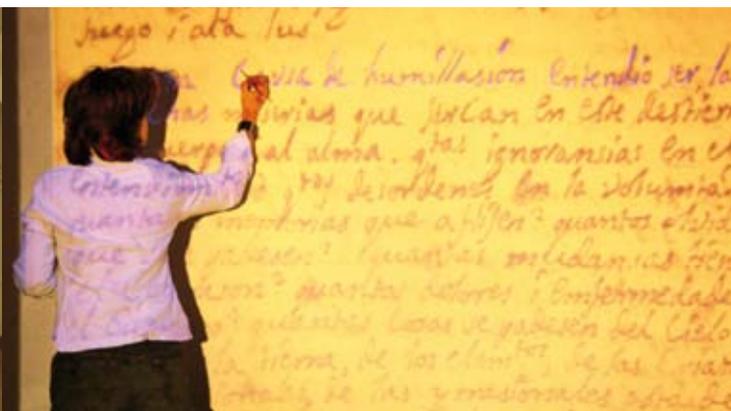
Así lo hacen también los presos colombianos en cárceles de Inglaterra y Bogotá, entrevistados por la artista durante varios meses de visitas, encuentros y talleres creativos para la realización de su obra *Voz/Resonancias de la prisión* (2006). De este trabajo de campo Echeverri rescató una huella sonora de cuerpos aniquilados por la institución carcelaria, el exilio, y también por una arquitectura de poder y control. Estos cuerpos a los que se les ha roto la relación con el entorno, el espacio, el transcurso del tiempo, se van desmaterializando en un limbo donde manos y piel pierden todo contacto con lo real, donde los pies ya no se posan sobre nada, donde la identidad se borra, donde cualquier inscripción se deshace, donde la voz nunca tiene respuesta. La escasez fue lo que más le llamó la atención a la artista en esta para-realidad detenida por la que vagan cuerpos antes sólidos, pero ahora desvanecidos en un aire opresivo que todo lo petrifica.

Echeverri trató de desbloquear, al menos, los recuerdos de estas personas, llevándolos por la senda del imaginario de la casa primordial, la de los padres, la de la infancia. Es que la *Casa íntima*, parece insistir, no siempre está afuera. Y grabó sus recuerdos susurrados, llenos de nostalgia, odio, ansiedad, desesperanza: “Voz a la derecha, voz a la izquierda, contenida y fija. La madurez mira a la infancia: busca los lugares, busca a los otros y a los deseos...”. “Se devuelven en años, regresan y lloran. Encuentran cal en capas, muro, colegio, otro muro, casa, padres, familia. Aumentan los encuentros...”²

En este recorrido, desde una actualidad bloqueada hasta un pasado perdido, los presos

convertidos en voces pudieron burlar las murallas físicas de las cárceles y, transformados en inateriales ondas sonoras, viajaron hasta el Museo Nacional de Bogotá, edificio que a su vez también había sido originariamente una estructura carcelaria. Allí, en el primer piso, la artista realizó una video-instalación donde puso a circular estas voces entre unas paredes que tenían las cicatrices del encierro de presos del siglo XIX que alguna vez estuvieron allí detenidos. Para recuperar esta memoria perdida del lugar, la artista proyectó fotografías antiguas al fondo de una galería abovedada, donde parecía continuarse virtualmente el espacio histórico y el contemporáneo.

El resultado fue un baile de fantasmas sonoros y táctiles. Las voces de los presos contemporáneos se posaron en las paredes cargadas de historias de reclusión, y solo el paso del cuerpo del espectador las reactivaba. Era como si los viejos espectros retomaran su presencia en la actualidad. La huella sonora había logrado materializarlos de nuevo. Los seres invisibles y ausentes del pasado o del exilio, los cuerpos borrados de la cárcel, pudieron ser percibidos por los seres visibles del aquí y el ahora en una transgresión de las coordenadas espacio-temporales y de las leyes de la reclusión. Seres hechos voz, recuperados por su voz, tomaban todo el protagonismo de la presencia en una puesta en escena donde el cuerpo del espectador se ofrecía como el lugar de las apariciones. Drama de las violencias entre cuerpos, poderes y arquitecturas represivas. Si el cuerpo está preso, la mente puede volar. Si el cuerpo ha desaparecido, la voz lo puede volver a solidificar. Historia paradójica de fantasmas que se encarnan y desencarnan.



Acidia. 2006



Treno. Guión gráfico, 2009



Treno. Video-instalación, 2009

Cuerpos femeninos y acidas

En esta línea de reflexión entre espacio, poder y cuerpo se destaca una obra de cámara, íntima, sensorial, cuyo protagonista es un cuerpo de mujer. En el año 2006, la artista, además de lidiar con los espectros de los presos, sirvió de médium al espíritu desasosegado de Sor Josefa del Castillo, náufrago inquieto del

Con esta obra [*Acidia*] estamos
de nuevo en el campo de los
fantasmas, los destierros, los
cuerpos acorralados.

monasterio de Santa Clara la Real de Tunja. Este monasterio, uno de los más rutilantes de nuestra historia colonial, albergó (o aprisionó) entre sus paredes el cuerpo de Sor Josefa, nuestra mística mayor, autora de *Afectos espirituales*, obra cumbre de la literatura colonial hispanoamericana. Si bien la iglesia del monasterio está enchapada en oro y superpoblada de imaginería con pieles estofadas, vestidos brocados y heridas rojas, las celdas de las monjas, como la de Sor Josefa, son austeras y oscuras como el fondo de un cuadro de Gaspar

Figueroa. Allí se recluía la mística a escribir y a enfrentarse con sus fantasmas. Clemencia Echeverri, interesada en este combate interior, realizó entre estas paredes la video-instalación *Acidia*.

La obra gira alrededor de uno de sus textos que habla de “espíritus malos que no *sesan* de perseguir día y noche”, de miserias que *sercan* en este destierro al cuerpo i alma”, de “dolores i enfermedades del cuerpo”. La artista proyectó en las paredes el manuscrito de este texto, y su caligrafía con tinta invisible sobre el muro blanco. Una luz ultravioleta hacía aparecer y desaparecer intermitentemente estas palabras de profundo desconsuelo. *Acidia* fue la figura, que para Echeverri explicaba la vida y escritura de Sor Josefa: “La acidia —dice, citando a Giorgio Agamben— es la angustiosa tristeza y desesperación, y la incapacidad de controlar el incesante discurso de los fantasmas interiores”.³ Con esta obra la artista quiso aludir a la profunda tristeza y melancolía que esta mística pudo haber padecido entre estas paredes-tumbas de su yo, cercada por sus fantasmas interiores, ahogada por la feroz muerte de todos los lugares sobre la tierra que eran prohibidos para las monjas neogranadinas de los siglos XVII y XVIII.

Las celdas de las novicias, las monjas y las místicas coloniales fueron por antonomasia la negación de su cuerpo y la aniquilación de la espacialidad femenina.⁴ No en vano la entrada en el claustro era vista como una pequeña muerte,⁵ una muerte al mundo y al espacio. Santa Teresa de Jesús había dejado expuesta la situación con su inconfundible lírica:

Considerando el mucho encerramiento y pocas cosas de entretenimiento que tenéis, mis hermanas, y no casas tan bastantes como conviene en algunos monasterios de los vuestros, me parece os será consuelo deleitaros en este castillo interior, pues sin licencia de los superiores podéis entraros y pasearos por él a cualquier hora.⁶

A aquellas místicas la sociedad neogranadina les había negado el espacio, la corporalidad, la vida pública, y por ello debieron volcarse hacia adentro, para buscar en los castillos interiores de su espiritualidad la movilidad que no tenían hacia afuera. El cuerpo de la mujer no estaba hecho para habitar el mundo. Debía apartarse, recluirse, separarse: o en la casa o en el convento. La clausura en los conventos femeninos, exigida por el Concilio de Trento, “representa un síntoma de la amenaza que se percibe en el cuerpo en general, y en el femenino en particular. Las paredes son construidas con intenciones de aprisionar el cuerpo, impedir al máximo su contacto con otros cuerpos y con otros espacios”.⁷ Esta relación cuerpo femenino-convento fue tan profunda que sus paredes terminaron convirtiéndose en extensiones de su cuerpo: “partes improvisadas, neutralizadas, descorporizadas de las religiosas”.⁸ Esta condición de los conventos femeninos reforzaba el orden social de la Colonia, el cual sobrevivió hasta bien entrado el siglo XX, donde al hombre le correspondía lo público y a la mujer lo privado. Para ellas la única espacialidad posible era la interior, la subjetiva. La movilidad solo era practicable adentro de las paredes, de la mente o del corazón; cualquier salida de estas instancias era una herejía.

Con esta obra estamos de nuevo en el campo de los fantasmas, los destierros, los cuerpos acorralados. Nietzsche celebraba a los griegos como un pueblo magníficamente avenido con la vida. Nosotros, sin embargo, no podemos dejar de ver

esa profunda desavenencia de los colombianos con su cuerpo, un desacomodo que viene desde lo más lejano de nuestro cuerpo bautizado por los flagelos católicos. País de errantes, de fantasmas, de cuerpos aprisionados, borrados, aniquilados. País de los espacios bloqueados, los territorios rotos y las acacias desde la perspectiva de Clemencia Echeverri y sus intentos de materializaciones sutiles en las borrascas de la disolución. ■

Sol Astrid Giraldo (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas clásicas de la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Colaboradora habitual de revistas nacionales y latinoamericanas. Investigadora y curadora independiente.

Clemencia Echeverri (Colombia)

Reside en Bogotá. Realizó estudios de pregrado en la Universidad de Antioquia y de especialización y maestría en Artes Plásticas en Chelsea College of Arts, Londres. Ejerció como docente de Artes en pregrado y maestría en las universidades de Antioquia y Nacional de Colombia.

Luego de trabajar en pintura y escultura, desde mediados de los noventa desarrolla obras en instalación, video, sonido e interactividad a partir de las condiciones políticas y sociales dominantes. En los últimos años ha realizado proyectos de video instalación con participación en múltiples eventos nacionales e internacionales, entre las que se destacan: Bial de Liverpool, Inglaterra; Daros-Latinamerica Museum, Suiza; Centre of Contemporary Art Znaki Czasu Polonia; Delfina Foundation, Reino Unido; VI Bial de la Habana, Cuba.

En 2013 participará en México con la obra *Juegos de herencia* para la exposición *Cosmovideografías 10 artistas latinoamericanos*, en el CENART. Ha obtenido premios, menciones y becas nacionales e internacionales como el Arts Council Londres.

Notas

¹ Echeverri Clemencia: *Sin respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Dirección Nacional de Divulgación Cultural, 2008, p. 52.

² *Ibid.*, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ Realicé un desarrollo más extenso de este análisis en: Giraldo Sol Astrid. *Cuerpo de mujer: modelo para armar*. Medellín: La Carreta, p. 100.

⁵ Quevedo María Piedad. *Un cuerpo para el espíritu: mística de la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco 1680-1750*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH, 2007, 256 p.

⁶ *Ibid.*, p. 247.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸ Idem.

