

Réquiem por un país

por Laurel Reuter

La paz no está en venta en ninguna parte del mundo,
de otra manera la habría comprado para mi país.

—Niña en Afganistán, “Lost Chances” (Oportunidades Perdidas), UNICEF Report, 2001¹

“Me estaba ahogando en palabras.” Así, Juan Manuel Echavarría se alejó de treinta años como escritor de ficción seria, treinta años metido en la escritura del mundo Occidental, en la literatura de españoles e ingleses y de los antiguos griegos. Poco tiempo después, la visión de Echavarría acerca de su propio mundo cambió radicalmente. Aunque esta historia ya ha sido contada muchas veces, vale la pena repetirla, ya que en un momento de claridad el artista principiante encontró su propio camino. Un simple encuentro en las calles de Bogotá dio inicio a un profundo cambio en su vida.

Un día, mientras conducía por la ciudad, Echavarría vio que los vendedores en las aceras exhibían sus mercancías sobre unos maniqués destruidos y acabados. Los afanosos compradores que buscaban prendas no caían en cuenta. Por un instante, para Echavarría los maniqués tuvieron una vida distinta. Se convirtieron en los ciudadanos colombianos violados y víctimas del pillaje, en los campesinos que sufrían masacre tras masacre, secuestrados, desplazados, transformados en refugiados por millares, o asesinados, sus cuerpos mutilados lanzados a un río o una fosa común. Las vidas averiadas de la gente común, sin ayuda, sin hogar, y violentadas por cincuenta años de guerra civil, pasaban desapercibidas por los ciudadanos privilegiados de Bogotá, protegidos por el dinero y los sistemas de seguridad. Para los compradores, que hacían parte de los sectores más empobrecidos de la ciudad, los maniqués eran bastante normales. Pero Echavarría se dio cuenta. Las décadas inmerso en la gran literatura del mundo, unidas a la madurez de una vida bien vivida en Colombia y en otros países, habían sensibilizado el espíritu de Echavarría. Aquellos remedos del cuerpo humano que habían sido desechados le abrieron los ojos a su insensibilidad.

De ese breve instante surgió *Retratos*. Como indica el artista, “Al tomar esas fotografías, que se convirtieron en mi primera serie, de alguna manera entendí la dirección que debía tomar mi arte. Exploraría la violencia a través de la metáfora. Esta se volvió mi Estrella Polar. Supe inmediatamente que mi obra debía seguir en esa dirección.”² Su compleja relación con la metáfora vendría de la literatura, y de su determinación por observar Colombia a través de las clases sociales vendría su temática. Para darle orden a cada obra, prestaba atención a la historia de la vida cultural.

Mientras que *Retratos* se basa en el retrato formal, así sea de maniqués destrozados en la calle, *Corte de Florero* toma su forma de las láminas botánicas producidas para las expediciones botánicas españolas en el Nuevo Mundo durante el siglo XIX. En el contexto de una galería, las fotografías en blanco y negro se ven como una hilera de elegantes láminas botánicas, una flor en cada página, puestas de manera sencilla sobre una repisa que se asemeja a un estante o al dintel sobre una chimenea en una casa distinguida. Cada página tiene su título escrito en la parte inferior en una caligrafía antigua. De forma gradual, el espectador se da cuenta que éstas exquisitas flores están hechas de huesos humanos. Cada lamina hace alusión a una forma diferente de mutilación perpetrada sobre el cuerpo de la víctima de una masacre. Cada una de estas mutilaciones tiene su propio título: corte de corbata, corte de florero, corte de mica, corte de orejas, corte de pecho, y corte de franela. Estas representaciones de asesinatos ritualizados sirven para demostrar el poder del asesino, incluso después de su muerte. El artista le dio a cada flor su nombre científico, además de un segundo nombre que describe su propia respuesta a la violencia representada en estas flores de hueso. Por ejemplo, *Maxillaria Vorax* lleva el nombre científico en Latín de una orquídea, *Maxillaria*, seguida de *vorax*, voraz en Latín. La violencia es voraz. O *Radix Insatiabilis*. *Radix* significa raíz en Latín, e *Insatiabilis* es insaciable. En esta misma publicación, la antropóloga e historiadora colombiana María Victoria Uribe discute la historia de estos cortes. Fue el artista, después de leer el libro escrito por Uribe en 1990 sobre estos cortes, quien decidió representar los huesos de los colombianos masacrados como hermosos especímenes botánicos.

Echavarría usa la belleza para seducir al espectador e introducirlo en su mundo. Sin embargo, su definición de belleza incluye el saber que en el centro de todo lo bello se encuentra lo incómodo e incluso lo feo. La deformidad que subyace el arte de Echavarría es la violencia que habita en el corazón de Colombia. En *Retratos*, el artista explora lo mundano de esta violencia. Lo horrible pasa desapercibido cuando hace parte de la vida diaria. En *Corte de Florero* el artista examina la macabra ritualización que acompaña al asesinato en Colombia. Al mutilar los cuerpos de los muertos, el asesino parecería no sentir culpa, y lo que es peor, no sentir terror. Se vuelve entonces responsabilidad del espectador el atravesar la máscara de belleza que rodea al arte de Echavarría para llegar a la verdad que está enterrada en el fondo.

A esta obra la siguió otra, aparentemente igual de sencilla: *Escuela Nueva*. Echavarría había viajado a visitar a un primo en su casa ubicada en el Pacífico colombiano. Viajando en un bote pequeño, se aventuraron a entrar a un pueblo abandonado. Un aviso proveniente de los paramilitares le había llegado a los pobladores: se sospechaba que los habitantes de Chicocóra estaban colaborando con la guerrilla. Este remoto caserío colombiano de unas veinte casas con techo de paja se encontraba amenazado. Como Afganistán, localizado entre el Medio Oriente, Asia Central, el subcontinente Indio y el lejano Oriente, o la Polonia de la frase de Churchill, “Si armas tu carpa en la mitad de la Quinta Avenida [en Nueva York] te va a atropellar un autobús.” Su localización había sellado la suerte del caserío. El camino para sacar la cocaína de las regiones productoras hacia el Pacífico pasaba por en medio del pueblo.

Echavarría caminó hasta una pequeña construcción con el aviso “Escuela nueva,” de por sí un cementerio de sueños perdidos. Entre los escombros había libros para colorear, dejados a un lado en el afán de la huída. Los llevó de vuelta a Bogotá en donde no dejaba de pensar en ellos, con las páginas a medio colorear llenas de amenazas verdaderas: un oso persigue a un niño, una cobra hace gritar a una niña, un león se enfrenta a un joven. “¿No es una ironía perversa que la amenaza de los paramilitares no permitió que los niños terminaran de colorear las amenazas que aparecen en sus ilustraciones?”

Si usted visita el hogar del artista en Bogotá en donde realiza su obra, o su estudio en Nueva York donde se completa la producción, y él decide abrirle sus puertas completamente, encontrará una cantidad de obras que ha dejado de lado, escogió no terminar, o consideró equivocadas. Juan Manuel Echavarría tiene una capacidad excepcional para editarse a sí mismo, una habilidad que perfeccionó como escritor. Las páginas de los libros recogidos en la escuela aparecieron primero como fotografías dentro de cajas de luz. Rechazadas: demasiado bonitas. Después las puso contra un fondo negro. Rechazadas de nuevo: demasiado dramáticas. Hoy día, las páginas emergen desde un fondo blanco, resplandecientes, como si fueran manuscritos iluminados. En *Escuela Nueva*, uno comprende que el mal se adentra en la vida de los niños, llenándolos de miedo mientras que les roba su niñez, las posibilidades de una educación rudimentaria, y la esperanza. Al exhibir los pequeños libros para colorear en la forma eterna de los manuscritos iluminados, Echavarría fija la atención del espectador. Los libros desechados se vuelven el registro de todos los niños alrededor del mundo, olvidados por las sociedades, lisiados, muertos, sin valor, tirados a un lado. Y aquél que los observa llora por el niño que se encuentra dentro.

Aunque conoce la historia del arte, éste es un artista que no se interesó seriamente en el arte de su propio tiempo sino hasta 1995, cuando en compañía de artistas amigos permanecía durante largos meses en Nueva York. ¿Como pudo lograr esta metamorfosis casi que imposible? ¿Donde encontró la confianza, el saber, la habilidad técnica y la intuición por lo que puede ser el arte en un mundo vivo?

Pues claro que tuvo un aprendizaje, pero en la literatura. Aquellos que han leído sus libros mencionan las dificultades que plantea su escritura para el lector: densa, impenetrable, enredada en palabras, sofisticada, de otro mundo. Mientras que aquellos que se tropiezan con sus fotografías y videos usan otras palabras: depuradas, claras, sofisticadas, de este mundo.

En febrero de 2005, los vídeos *Bandeja de Bolívar: 1999*, *Guerra y Pa*, y *Bocas de Ceniza*, todos realizados por Echavarría, fueron exhibidos en el *Museum of Modern Art* (Museo de Arte Moderno) de Nueva York. Durante la discusión que siguió, un miembro de la

audiencia se refirió a la obra de Echavarría como “minimalista.” Para poder aprehender el arte de Echavarría, el espectador, como cualquier audiencia, parecía tener la necesidad de encajar a Echavarría dentro del contexto del mundo del arte contemporáneo y sus movimientos. Por lo contrario, pienso que cada una de las series de Echavarría se comprende mejor en el contexto de toda su obra y de la historia de Colombia.

Yo creo que Echavarría le está creando un réquiem visual a su país. Ese es su trabajo. Su lamento consta de múltiples movimientos, y comienza con *Retratos*. Cada adición o cada serie, expande los temas de una composición mucho más extensa. Y, de manera interesante, tal como se puede entender la obra como un réquiem, cada serie toma su forma a partir de otras formas artísticas más antiguas de la música, el teatro, la literatura, y las artes visuales y populares. Es como si, al hacer referencia a formas artísticas antiguas para darle contornos a cada movimiento, el artista fuera capaz de transmitir la perpetua universalidad de la matanza sin fin que define a su propio país. Sus campos de la muerte en Colombia son los campos de la muerte de la existencia humana.

A continuación de sus primeras tres series basadas en la fotografía, Echavarría pasó al vídeo para realizar *La Bandeja de Bolívar: 1999*, una pequeña alegoría de tan sólo diez minutos basada en diez fotografías. El argumento es sencillo. Un objeto de importancia histórica, una bandeja que hace parte de la vajilla de Simón Bolívar es destruida. Simón Bolívar es el George Washington de Colombia. El tema es la total destrucción de la República de Colombia por la cocaína. Aquel que golpea la bandeja no tiene nombre, ni siquiera una identidad particular. Primero, el espectador se ve sorprendido por la ruidosa reverberación de la porcelana que se quiebra, un ruido que permanece y lo rodea. Contra un vacío negro, la bandeja se convierte en polvo estelar. Pero en vez de flotar hacia la Vía Láctea, que es lo que uno esperaría, el polvo de la cerámica se aglomera, volviéndose en la última imagen una reluciente y resplandeciente pila de cocaína. Esto es una obra de arte reducida a su más pura esencia. Al final, es inevitable el silencio de la audiencia. *La Bandeja de Bolívar: 1999* parecería ser el grito personal del artista por su país. Queda en el aire la pregunta: ¿Podría la ciencia por sí sola salvar a Colombia si se inventase un reemplazo poco costoso para la cocaína, que fuera amable con el cuerpo humano y

estuviese disponible a nivel mundial para aquellos que usan drogas recreativas y que se vuelven adictos?

Guerra y Pa es una versión moderna en video de aquellas obras de teatro moral en la que dos loros personifican dos posiciones morales opuestas. Uno de ellos grita guerra, mientras que el otro grita paz. El trasfondo blanco un tanto surrealista podría no ser un lugar, o podría ser todos los lugares. El loro belicoso gana, dominando desde la parte alta de una percha cruciforme, lo que sugiere a su vez que la Cristiandad fue la encargada de la puesta en escena. En esta obra, Echavarría plantea por primera vez la pregunta: ¿Cuál es el papel de la Iglesia en la violencia colombiana?

La María, al igual que *Escuela Nueva*, se basa en un evento específico: el secuestro masivo en 1999 de un grupo de personas mientras asistían a misa un domingo en una iglesia de Cali. El artista armó su narrativa irregular al tomar fotografías de objetos aparentemente sin importancia que siete de las mujeres secuestradas trajeron de vuelta después de permanecer meses en cautiverio: una colección de insectos y otra de láminas a color con animales e insectos que se encuentran en cierto tipo de chocolates colombianos. Imágenes grabadas en guijarros de río que Echavarría transformó en íconos. La olla comunal de la cual comían todas las mujeres, con su alusión al cáliz eclesiástico, el trapo rojo que era su única toalla pero que sugiere la tela ensangrentada de Cristo, y un delicado rosario. Más importante aún, Echavarría también grabó sus historias.

Esta obra hizo que el artista se tuviera que enfrentar a la función que podía tener la narrativa dentro del arte visual. ¿Deben acaso las palabras acompañar a las imágenes para poder transmitir la esencia de *La María*? Con toda seguridad, los segmentos corales hacen parte de un réquiem. Cuando se exhibió por primera vez en el Museo de Arte Moderno La Tertulia en Cali, la entrevista en video a éstas mujeres podía verse en el trasfondo de un mural sobre el altar. Como en el poema *The Rime of the Ancient Mariner* de Samuel Coleridge, la historia exige ser contada. Las hermosas imágenes de Echavarría sólo revelan su significado al ser narradas. Y la historia es importante porque contiene las semillas para la salvación de Colombia.

La María cuenta la historia de un secuestro. Sólo aquí Echavarría nos ofrece algo de esperanza, la cual toma la forma de mujeres de clase media con educación. La profesora de arte y la profesora de botánica se aferran a la vida a través de las actividades de la mente y el espíritu. Estudian la naturaleza y preparan sus colecciones. Hacen arte, y atraen a sus compañeras para que participen en sus actividades. Le enseñan a sus captores guerrilleros acerca del mundo natural, matemáticas y algunos rudimentos de cocina. Es importante mencionar que en *La María*, Echavarría usa las entrevistas con las mujeres para llamar la atención sobre la humanidad del enemigo, sobre aquellos que secuestran. Son niños de doce, trece, dieciocho años. ¿Cómo pueden tomar decisiones morales cuando su lenguaje ni siquiera contiene el vocabulario necesario para pensar de manera ética? Recordemos la letra de alguna canción del Pacífico Sur que refleja una verdad cultural más amplia sobre todas las sociedades democráticas: “Te tienen que enseñar a leer y a escribir, te tienen que enseñar qué está mal y qué está bien, te tienen que enseñar cuidadosamente.” En la historia de *La María*, Echavarría encuentra esperanza para un país atormentado.

En *Dos hermanos* y *Bocas de Ceniza*, el artista de nuevo recoge historias. Esta vez aparecen como canciones compuestas por individuos que han sobrevivido masacres, y que como los bardos de antaño, cantan en público. Aquí cantan directamente hacia la cámara del artista. Echavarría frecuentemente habla de sus deseos de dar voz a aquéllos que no la tienen. Él está presente en las canciones, pero sólo como alguien que escucha con empatía detrás de la cámara. Como el artista en *La Bandeja de Bolívar: 1999*, estos afro-colombianos que pertenecen a las capas más empobrecidas de la sociedad, componen canciones que son lamentos. Con gran elocuencia, cada uno canta su himno de miedo y desamparo. Rafael Moreno implora:

Oiga Señor Presidente
cómo es que va a gobernar
porque así los campesinos ¡hombre!
con ellos van a acabar.

Oiga Señor Presidente ¡caramba!

cómo es que va a gobernar
porque así los campesinos ¡hombre!
con ellos van a acabar.

Oiga Señor Presidente ¡caramba!
a usted no le da dolor
de tanto desplazamiento ¡hombre!
que se oyen por la región. (bis)

Como corre el campesino ¡caramba!
buscando donde escapar
porque en los enfrentamientos ¡hombre!
no los vayan a matar. (bis)

Y en esta horrible tormenta ¡hombre!
que hubo allá en el bajo Atrato
se quedaron sin sus padres ¡hombre!
pobrecitos los muchachos. (bis)

Hace mas de cinco años ¡caramba!
de esta desesperación
y por todos los lugares ¡hombre!
se oyen penas y dolor. (bis)

Y por todos los lugares ¡hombre!
se oyen penas y dolor.

Es interesante que tanto en *La María* como aquí el artista encuentre algo de esperanza en el futuro de Colombia a través de los cantantes. El proceso de transformar sus horripilantes experiencias en arte, para después ofrecerlas al público, le da validez al hecho mismo de sobrevivir. Son testigos de su propia experiencia, lo cual los hace más fuertes a ellos, a sus

familias y a su comunidad. "Si vivo, lo contaré. Si no vivo, mi arte lo contará." Y es en la narración donde el bien domina al mal.

N N, la última obra de Echavarría hasta que este catálogo fue a imprenta, nos habla sobre la destrucción causada por seres humanos a los miles de desaparecidos. Secuestrados. Mutilados a punta de garrote o con machetes. Asesinados. Desechados sin consecuencias. Al replicar Echavarría la imagen fragmentada de un monumental, aunque derruido fresco de la antigüedad o alguna cultura desaparecida, gana la desesperanza. Aquí no hay narración, solo imágenes de los restos desmembrados y descompuestos de una niña-joven que alguna vez fue hermosa. Al describir la obra, de nuevo basada en un maniquí, Echavarría dice, "tomé las fotografías como si estuviera haciendo una autopsia emocional, mirando de cerca las distintas partes del cuerpo y las diferentes heridas. Era un cuerpo que de inmediato asocié con las fosas comunes y las masacres que siguen ocurriendo en Colombia. Aquí había un cuerpo con cortes que podían ser efecto de un machete o algún otro instrumento cortante. El cuerpo de la niña se volvió metáfora de la mutilación." La vida está en el pasado.

Hizo *N N* mientras pensaba sobre los latinoamericanos desaparecidos durante las dictaduras militares de las últimas décadas del siglo XX, y en particular, en los colombianos desaparecidos en cincuenta años de guerra civil. *NN* se exhibió por primera vez en la exposición *The Disappeared (Los Desaparecidos)* del North Dakota Museum of Art en el 2005. Monumental y sombría al sugerir unos frescos antiguos y derruidos, le trajo a la exposición la sensación de que el asesinar de ésta forma siempre ha existido y existirá. La oscuridad, con toda su belleza descompuesta, ejerce influencia sobre toda la obra.

Con gran facilidad, éste artista se sumerge en la historia cultural, minando sus convenciones y reinventando sus formas. Sólo alguien como él, alguien que ha sido educado de manera profunda en la cultura occidental, podría usar la belleza acumulada de civilizaciones anteriores para llevar al espectador dentro del mal que se ha adentrado en el alma de Colombia. Sin embargo, y exceptuando *Corte de Florero*, donde la lámina botánica es un precedente claro, el espectador sólo se percata de manera subliminal de las

referencias a estas formas artísticas. Esto debido a que el arte de Echavarría es sin lugar a dudas, de su propio tiempo.

¿Colombia ha abandonado a toda su gente, los ricos, los pobres, los educados, los ciegos...o acaso son ellos quienes han abandonado a Colombia? La fotografía de Echavarría de aquel caballo demacrado, *El Testigo*, que mira al espectador desde un paisaje desolado y baldío, condensa todas estas preguntas. En la literatura, el caballo blanco representa los poderes sobrenaturales, la bondad o una bendición espiritual. En un cruel giro de la metáfora, el caballo blanco de Echavarría se convierte en una Colombia famélica que se muere de hambre mientras que atestigua su propia muerte. En su blancura, le sugiere al espectador la promesa y abundancia de lo que fue Colombia.

Si la obra de Echavarría es comparable a algo, quizás lo es a los dibujos de regalo de los Cuáqueros, una de aquellas pequeñas y exquisitas ofrendas producto de una vida reflexiva. Mi favorito, el cual fue usado por el artista Michael Mercil en una exposición del North Dakota Museum of Art en el 2003 reza así: "Su mente reconciliada será su vestido, y este será hermoso."³ Echavarría nos deja preguntándonos: ¿Es posible la reconciliación entre las fuerzas del bien y del mal en un sitio como Colombia? Cuando Juan Manuel Echavarría componga el movimiento final de su réquiem, quizás tendrá que tomar una decisión.

Laurel Reuter es fundadora del Museo de North Dakota y curadora principal.

Este ensayo fue originalmente publicado en el libro *Juan Manuel Echavarría: Mouth of Ash*, Edizioni Charta Milan y North Dakota Museum of Art, 2005.

1. Cristina Lamb también la usó como epígrafe para *The Sewing Circles of Herat* (New York: Harper Collins Publisher) 2002.
2. Este ensayo está basado en las entrevistas realizadas por la autora al artista en agosto de 2004 y conversaciones y correspondencia intercambiada a lo largo de un año.
3. Tomada de la inscripción de un dibujo de regalo Cuáquero dado por Polly Jane Reed a Jane Blanchard. La mayoría de estos dibujos fueron realizados entre 1837 y 1850, durante un

periodo en el que hubo una revitalización espiritual en la secta conocida como la Era de las Manifestaciones. Los Cuáqueros también los llamaban dibujos espirituales, símbolos de lo sagrado, recompensas o regalos.