

Los ‘silencios del dolor’: hacia un pensamiento de la responsabilidad frente al sufrimiento a partir de la experiencia estética

Sobre ‘Sudarios’ de Erika Diettes.

“El sufrimiento excede al sufrimiento. Es un exceso de excesos”¹
(Erika Diettes)

A modo de introducción, una explicación.

El título de mi ponencia era, como aparece en el programa, *Sufrimiento y responsabilidad en el pensamiento político de Jean-Luc Nancy*. Me proponía hacer una reflexión en torno a la necesidad de pensar en una noción de responsabilidad en contextos donde el sufrimiento es cotidiano a partir de las reflexiones sobre lo político, el sufrimiento y la responsabilidad de Jean-Luc Nancy. No obstante, a partir del trabajo en el Grupo de Investigación Ley y Violencia² del Departamento de Filosofía de la Universidad de los Andes y mi reciente descubrimiento del trabajo de algunos artistas colombianos - Erika Diettes, Óscar Muñoz y Juan Manuel Echavarría, entre otros- alrededor de la cuestión del duelo y de la reconciliación en un contexto que se entiende como en ‘transición’, pero donde las expresiones de violencia y el conflicto político siguen siendo cotidianos, decidí enfocar mi trabajo hacia la representación del dolor en el arte, específicamente en la fotografía y hacia las posibilidades de pensar en el papel que podría tener el arte no sólo de hacer memoria de lo ocurrido, sino también, en el proceso de reconciliación que estos ‘procesos de paz’ traen consigo. Me gustaría pensar en una noción de responsabilidad, **aún desde el pensamiento político de Jean-Luc Nancy**, que surja desde la contemplación de estas imágenes: ¿podría pensarse en algo así como una responsabilidad del espectador que surge a partir de la experiencia frente ciertas imágenes de sufrimiento? ¿Cómo podríamos definir esta responsabilidad para que no quede sometida al discurso jurídico que parece cubrir las formas de acercarse a estas experiencias? ¿Podríamos extenderla a una responsabilidad con los sujetos que aparecen o que son evocados por estas fotografías?. Como se puede ver, el tema del texto es distinto, pero la investigación sigue la misma preocupación: pensar desde la filosofía, desde la teoría si se quiere, en nuevas formas de comprender la complejidad del conflicto colombiano y de responder ante sus demandas específicas de memoria y reconciliación. Espero que el texto que presento cumpla las expectativas que generó el título de la ponencia anterior.

¹ Es un término que aparece en una entrevista que le hace Juan Calle en ‘Tertulias fotográficas’ <http://tertuliasfotograficas.blogspot.com/2008/11/erika-diettes-ro-abajo.html>

² Grupo Ley y Violencia de la Universidad de los Andes, dirigido por la profesora María del Rosario Acosta López, Directora de postgrados del Departamento de Filosofía de la misma universidad. <http://grupoleyviolencia.uniandes.edu.co/>. L

El año pasado, en el Monasterio Santa Clara de Bogotá fueron expuestos 20 ‘sudarios’³, 20 fotos de gran formato impresas sobre telas de seda, velos, que colgaban a distintas alturas de hilos invisibles y que estaban distribuidas a lo largo del atrio central de la iglesia. Sudarios en los que está impreso el rostro doliente de 20 mujeres, su rostro trascendido y marcado por el dolor, el dolor –lo sabemos después- de haber presenciado la muerte violenta de alguno(s) de sus familiares... Ellas son testigos de la violencia.

La artista colombiana Erika Diettes enfrenta al espectador a un recorrido por la distancia ‘absoluta’ y muda de ese sufrimiento, del dolor que aparece en el relato de estas mujeres y que se congela en el velo. Un sufrimiento que es siempre (de) otro y que, sin embargo, se presenta –tal vez en otra forma de presencia- como velado, flotante, como ‘presente’ a pesar de que ellas y lo acontecido están ausentes del espacio ‘sagrado’ de la iglesia. Es una presencia que se materializa en el lienzo, en nuestra posibilidad de tocarlo, pero en el contacto imposible con dolor y las vivencias que ‘representa’: con la posibilidad de enjugar las lágrimas, pero nunca de consolar el rostro, de devolverle la tranquilidad.

‘Sudarios’ de Erika Diettes pone al espectador en una posición de ‘testigo’ de este sufrimiento otro al recrear la experiencia de impotencia frente a la violencia; testigos indirectos puesto que no presencian el momento de violencia y que por eso no pueden sentir el mismo dolor. Testigos secundarios que, como lo diría Mieke Bal con respecto a la obra de Doris Salcedo, han llegado demasiado tarde a la acción y por lo tanto, no pueden hacer nada con respecto al acto de violencia en sí o frente al sufrimiento de las mujeres fotografiadas. Sin embargo, esta experiencia de dolor de aquellos rostros que vieron y vivieron un dolor inimaginable y completamente ajeno a nosotros, ‘nos toca’. Ante este sufrimiento hay sentimientos de por medio, ‘hay’ un cuerpo del espectador que no puede negarse y que también puede decir mucho sobre la posibilidad del arte de tocar a otros y de ‘activar’ (también como lo diría Bal) no sólo una conciencia sino también acciones políticas frente a un contexto que sigue produciendo testigos y ‘víctimas’.

Así pues, podemos preguntarnos ¿cuál sería la responsabilidad que se ‘activa’ o se ‘despierta’ desde la visión de estas imágenes? ¿Podría tener que ver con una forma específica de ver las imágenes? ¿con un compromiso con la singularidad del dolor expuesta en ellas? O bien, ¿con una respuesta a las imágenes que no se debería quedar en las primeras impresiones sensibles que generan ni en el sentimentalismo? ¿Nuestra ‘llegada tarde’ nos exoneraría de la deuda que tenemos frente a la persona retratada? ¿Cuál sería esta deuda? Todas estas son preguntas que espero poder tocar, así sea oblicuamente en este texto. Para ello, partiré de una breve reflexión sobre lo que son las imágenes sobre el sufrimiento y los dilemas éticos a los que nos enfrentamos a la hora de verlas y estudiarlas. Después, hablaré de la posición del espectador frente a la obra de Erika Diettes con el fin de pensar en lo que podría ser –y las posibilidades que podría tener un- arte político en un contexto como el colombiano. Y, finalmente, trataré de formular una noción de

³ La instalación ha sido expuesta en varias iglesias de América Latina. Actualmente se encuentra en el Museo de Antioquia en Medellín, Colombia.

responsabilidad, desde la respuesta específica que generan estas imágenes, con este dolor ‘atestiguado’ que se ‘presenta precisamente en su ausencia’.

(ver imagen de la expo)

1. Silencios, rostros y silencios.

“All these images raise an issue of the visibility of something so singular, individual and private as suffering which for that very reason is too easy to deny or ignore” (Bal, 100)

Sudarios suspendidos en la iglesia. Las fotos ampliadas y traslúcidas, el rostro (de la doliente con los ojos cerrados aluden a un erotismo de santidad⁴, que recuerdan a Santa Teresa y a la reproducción de la pasión en sus trances críticos, y a una desnudez que parece trascender el ámbito físico para exponer el rostro y la particularidad del dolor de cada mujer fotografiada. Parecen hacer referencia al instante en el que el dolor parece excederse a sí mismo y que por eso, sólo puede materializarse en un gesto, en el rostro del dolor, que ya no contiene las lágrimas sino que parece no poder consolarse con ellas. A lo que la artista llama con respecto a ‘Río abajo’, otra de sus obras, el momento del testimonio en el que sólo hay “ahogo del llanto”, el momento en el que el sufrimiento es el exceso del sufrimiento y por eso ya no se puede decir, ni siquiera a través del llanto. Es el ‘silencio del dolor’ (Diettes, entrevista), lo ‘trascendental del dolor’ (Diettes, presentación de la expo)

Silencio que, sin embargo, queda fotografiado, detenido, ex-puesto e impreso en la seda traslúcida, en estos ‘sudarios’ que no cubren el cuerpo del testigo –cubren tal vez aquel otro cuerpo que se ha perdido-, que exponen el rostro del dolor. En efecto, el rostro de estas mujeres está expuesto, expuesto a la cámara, expuesto al espectador, expuesto al recuerdo del horror. Y, no obstante, es un rostro que permanece en la distancia. Se expone, está presente en la escena y al mismo tiempo se ausenta, está ausente. Su dolor está presente en sus rostros y sin embargo no se transmite, no se representa, no se reproduce; se mantiene en la distancia, en ese espacio al que no podemos acceder y ante el cual sólo se pueden cerrar los ojos. En efecto, lo que está retratado no es su dolor, sino la materialización de su exceso en un instante, un momento congelado de su testimonio⁵ y no por ello menos testimonial (aunque tal vez sería otro tipo de testimonio). Y, sin embargo, aunque este dolor es otro, de otro, **‘nos toca’** y nos produce alguna sensación, un **‘dolor’** que no es y no podrá ser nunca su dolor. No sufrimos su dolor, sólo lo ‘presenciamos’ desde un momento y una sensibilidad distintas; ‘presenciamos’ lo que queda de él impreso en el velo, en la materialidad opaca que, como el velo de la Verónica, ‘toca’ el dolor, pero no lo consuela ni lo transporta.

⁴ Cfr. Ileana Dieguez en la descripción de la exposición.

⁵ En efecto, las fotos fueron tomadas en una sala, un ‘estudio’, en el que se reunieron la artista, una terapeuta y las mujeres. Ellas hablaban de lo que tuvieron que presenciar y que, en ocasiones, vivieron en carne propia y en algún momento del testimonio, la artista tomaba la

Ante este sentimiento surgen varias preguntas con respecto al lugar de las imágenes del dolor en la sociedad, de su pretensión estética y sobre todo, con respecto a los riesgos que trae consigo la '(re)presentación' (presentación y representación) del dolor de otros en espacios artísticos. Riesgos de *estetización* de la violencia que pueden llevar a justificarla parcialmente o bien a fomentar la indiferencia en los espectadores. Adorno, por ejemplo, insiste en la imposibilidad del arte y de las escenas figurativas después de Auschwitz porque cualquier medio de representación trae consigo la posibilidad de estilizar la violencia y las políticas que la generan, de hacer de la representación una *belleza neutralizadora*⁶ de las causas, consecuencias, responsabilidades, e incluso, de los actos mismos de violencia. Riesgo de hacer del sufrimiento una ocasión placentera, de exaltar los sentimientos para generar identificaciones que borran el sufrimiento del otro al apropiárselo como objeto de placer; de hacer del dolor algo bello: la belleza del dolor, el dolor estético, 'un sufrimiento bello' en la perfección técnica de las imágenes.

Sin embargo, este no es el único peligro que estas 'representaciones' suponen**. En muchos lugares⁷ se ha hablado ya del poder que tienen las imágenes, sobre todo las imágenes que '(re)presentan' el sufrimiento, de 'configurar respuestas emocionales' (Reinhardt, 10) y de los riesgos que este poder trae consigo. Entre estos está: la objetivación de la violencia en formas estéticas agradables a la vista que le restan urgencia a una situación extrema (p.10), la posibilidad de explotación política y económica del sufrimiento de otros y, por último, la producción de espectadores 'indiferentes' "ante el dolor de los demás", desapegados de su existencia, acostumbrados a ver imágenes de sufrimiento como material probatorio de la existencia de la violencia, pero nunca como una singularidad ante la cual se debe responder.

Pero hay otro problema, formulado por Mieke Bal. Además de que la representación de estas experiencias sea susceptible de ser explotada por la industria y de que la sentimentalidad que suscita la fotografía sea cómplice de una visión identificatoria e irreflexiva de la imagen, se debe pensar en las posibilidades en las que el arte puede configurar otro tipo de espectador, un espectador crítico y comprometido con la sensación que la obra genera, un espectador consciente de su *llegada tarde*⁸ a la acción y de la "participación activa que significa mirar" (p.106). Para Bal, en estas imágenes se juega también la posibilidad de activación (política, aunque no sé si es necesario definirlo así desde ya) crítica del espectador, la posibilidad de 'producción' de observadores críticos que no se limiten a la compasión por el sujeto representado, a ser mensajeros del trauma, a

⁶ Cfr. Bal, 113

⁷ Estoy pensando específicamente en los textos que 'complementan' la exposición, sin ser por ello un catálogo de la misma, *Beautiful suffering: photography and the traffic in pain (2006-2007)*, exposición que ha sido catalogada como 'filosófica' por Mieke Bal a causa de las reflexiones que suscita.

⁸ Sin embargo, esta llegada tarde no implica que el espectador pierda toda capacidad de agencia. En efecto, a Bal le interesa rescatar la posibilidad de producir el mundo que han atestiguado los otros del otro: "The forms we make encompass a world of suffering that these eyes carry with them, but that we cannot appropriate. Instead, we can produce it" (115). No obstante, no es claro a qué se puede referir Bal con esta cuestión de la producción de la mirada que carga consigo un mundo de sufrimiento. No se trata, y eso es claro desde el texto, de un reemplazo o de una recreación de la voz y la mirada del testigo, no se trata de hablar por el testigo o de pensar que la mirada del espectador podría llegar a reemplazar, en algún punto, a la mirada del testigo. Por el contrario, quiere decir que el espectador debe producir de alguna forma una mirada sobre la imagen y acciones políticas determinadas que sean responsables políticamente, críticas

identificarse irreflexivamente con la imagen o a apropiarse de su sufrimiento. Lo que me gustaría resaltar de la mano de autores como Mieke Bal y Dominick La Capra es que en la ‘representación’ del sufrimiento y en la posibilidad de su visibilidad hay una tensión continua entre figuración de la experiencia y de la abstracción de la propia posición del espectador. Lo que está en juego es entonces la posibilidad de ‘tocar’ el sufrimiento del otro y al mismo tiempo entenderlo como sufrimiento-de-otro⁹. Es en esta distinción, en este espacio de reflexión sobre estas imágenes, que se puede pensar como Bal que estas imágenes no son ‘objetos bellos que redimen’ (p. 105) o que nos anestesian del sufrimiento ajeno, sino más bien, *memoriales*. Memoriales cuya representación del sufrimiento es válida pese a los riesgos que supone porque conmemoran el hecho violento haciéndolo aparecer allí donde muchas veces se le censura y porque producen un tipo nuevo de espectador, un espectador comprometido y crítico (también político).

2. Velos.

¿Podría pensarse, de la mano de Bal, en esta ‘activación’ del espectador como una activación o un despertar de una cierta *responsabilidad* que podría entenderse, en principio, como un compromiso y una necesidad de mirar críticamente las imágenes? Sí es así, ¿cuál sería entonces la responsabilidad del espectador que surge frente a estos ‘Sudarios’? ¿frente a un contexto de violencia políticamente justificada y cargada de significados? ¿Podría pensarse que esta ‘responsabilidad’ podría permitir una relación distinta entre arte y el espacio de lo común, de ‘lo político’?

Para poder responder sobre lo que podría ser esta responsabilidad ‘activada’ desde la experiencia ante los ‘Sudarios’ de Diettes, es necesario preguntarse si son imágenes que explotan el sufrimiento, que suscitan una identificación irreflexiva del espectador con una experiencia del trauma o que permiten emblematizar una determinada forma de violencia. Considero que si bien las fotografías de Diettes son de muy alta calidad, en términos de nitidez y de técnica fotográfica, y si bien podrían considerarse como una estetización de los momentos de sufrimiento de los otros a partir de la ‘representación’ del dolor y de su continua tensión con el erotismo, la ‘estetización’ que está en juego allí no haría ‘placentera’ la contemplación de las imágenes. Por el contrario, hay algo más sutil y profundo en la forma en que las imágenes muestran la singularidad y exceso de este sufrimiento que incluso puede llegar a cuestionar y complejizar las críticas a las imágenes del sufrimiento que mencioné más arriba.

⁹ Bal lo pone en estos términos: “la visibilidad del sufrimiento es una cuestión de figuración en tensión continua con la abstracción” (113). La abstracción en juego tiene que ver con un reconocimiento de que las experiencias retratadas no son propias sino que son de alguien más. En este sentido, las imágenes del sufrimiento ponen al espectador a cierta distancia que le permite ser crítico. Es en este sentido que Bal sugiere que son ‘memoriales performativos’ y que es válida su representación del sufrimiento. No obstante, Bal reconoce que las figuraciones sobre el sufrimiento pueden inducir un trauma secundario, es decir, los espectadores pueden sufrir un dolor inducido por la obra de arte.

Por un lado, ‘representan’ lo que queda de la violencia, el instante y el parpadeo¹⁰ en el que el sufrimiento aparece en los rostros. En efecto, las imágenes aluden a un duelo suspendido, irresuelto y tal vez irresoluble, a la fractura de los rostros de los dolientes por el dolor y el recuerdo. A pesar de que ‘sudarios’ promete, y esto tal vez por la resonancia con el sudario de Turin, la exposición de aquello que cubre al cuerpo y de las marcas que la violencia ha dejado sobre éste, la obra de Diettes ‘presenta’ el rostro, el rostro del duelo, el rostro que ha visto y del que las imágenes son huella (Diéguez, presentación). Así, los sudarios son sudarios sin cuerpo, sin cadáver que ‘velar’ porque queda sólo el rostro del sufrimiento, del dolor que no es completamente ‘presente’ porque se nos presenta sobre velos, como una experiencia velada.

Nosotros–y tal vez, habría que cuestionar la posibilidad misma de este ‘nosotros’¹¹- estamos ante los velos, ante aquello que cubre la experiencia y que al mismo tiempo permite *entreverla*, ante aquello que la ‘presenta’, pero nunca como totalidad ni como ‘presencia plena’ sino siempre como una experiencia de dolor ajena, que se distancia en el movimiento del velo, que no puede quedar fijada sino como huella; que se ausenta. En efecto, la transparencia y opacidad del velo parecen sugerir que hay algo más allá, algo detrás del velo –la experiencia de violencia, tal vez- que debe ser de-velado. No obstante, el recorrido por la obra demuestra que no hay más allá, sólo hay velo, sólo ‘hay’ el dolor congelado en el recuerdo, en la imagen que no nos devuelve la mirada (ni siquiera los testigos ‘nos miran’: la mayoría de mujeres tienen los ojos cerrados y la única que los tiene abiertos aparece impávida ante el horror, su mirada no nos transmite su dolor).

Así pues, los velos y su resonancia con los ojos cerrados, que ya no pueden ver o que sólo pueden ver su recuerdo, ‘nos’ ubican en una posición de *exterioridad* frente a lo sucedido y frente a los testigos, y es este el segundo punto por el que considero que la obra de Diettes se distancia de las imágenes que ‘explotan’ (económica o políticamente) el sufrimiento: las imágenes no explotan el sufrimiento, lo contienen y, al mismo tiempo, atestiguan su continuo exceso; el sufrimiento que no se puede decir ni ver ni tocar. ‘Sudarios’ hace comparecer, desde su ausencia y desde la puesta en escena de la impotencia de quien está ‘ante el dolor de los demás’, la imposibilidad de sentir el dolor del otro, de compartir su dolor pues la relación con él y con el hecho está truncada por la distancia, por nuestra llegada tarde a la obra y por la distancia que separa también al testigo del evento violento. Nos hace testigos secundarios de una experiencia velada: observamos al testigo¹², aunque no su testimonio, observamos su singularidad y la singularidad de su dolor, y no el hecho violento observado por ellas ni su sufrimiento. Las observamos y sin embargo no podemos apropiarnos de su visión ni ponernos en su lugar desde la identificación irreflexiva o la simpatía. Su conocimiento nos es vedado porque en estricto sentido la obra ‘no cuenta

¹⁰ Ver parpadeo y piedad.

¹¹ Ver la discusión al respecto en el primer capítulo de *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag.

¹² Así, la artista también cambia los papeles que habían constituido el acto violento: las dinámicas de violencia del conflicto colombiano se han caracterizado por una teatralización de la violencia en la que los ‘victimarios’ – o ‘perpetradores’, como se les llama a partir de la Ley de Justicia y Paz- crean un público para la violencia, un público que permita saber lo que sucedió para transmitir la ola del horror hacia otros lugares. Horror que busca aumentar el poder político. En la obra, somos los espectadores los que observamos a quienes observaron los hechos. Somos testigos secundarios de la violencia, pero testigos de

nada' y porque estas mujeres tienen los ojos cerrados y su representación es muda: el exceso de sufrimiento no es expresable.

Y, sin embargo, la obra nos expone a un dolor distinto. A la evidencia de nuestros propios límites y de la imposibilidad de hacer algo más que enjugar las lágrimas, de repetir el movimiento del lienzo, de cubrir las heridas en un intento –imposible- de consolar al otro, de mitigar su dolor y de ‘resolver’ su duelo.

Esta experiencia se vive además desde una re-significación del espacio. No es gratuito que la exposición se presente en una iglesia¹³, un espacio de recogimiento que está atravesado por la idea de un sacrificio de redención y que sublima la experiencia de duelo aunque no la experiencia de la violencia. Como lo sugiere Diéguez en la presentación de la obra, “[s]ublimar el dolor no es representarlo, sino hacerlo trascender en una imagen. Pero la experiencia dolorosa no puede ser representada en ninguna imagen, [es] apenas evocada o alegorizada” (Diéguez, presentación). Este movimiento de sublimación, de presentación del sufrimiento como otro que se presenta en su alejamiento, se materializa en el levantamiento de los velos que evocan lo sucedido, pero no lo cuentan: los velos colgados a distintas alturas y que parecen levantarse desde el suelo a pesar de que no tienen movimiento. El cuerpo que se levanta, el velo que lo ‘presenta’, es “la partida inscrita en la presencia, la presencia presentando su despedida” (Nancy, 2006.p.47)

En este sentido, la obra *traduce*¹⁴ un sentimiento sin presentarlo en el levantamiento de los velos y en la ‘velación’ del duelo irresuelto, en la experiencia diferida de la muerte del otro. Hace que el residuo de la experiencia nos toque (de hecho, podemos tocar los velos y ellos nos tocan desde lo sensible), pero que al mismo tiempo no la podamos hacer presente, reproducir o comprender. Así pues, el proceso de duelo se ‘presenta’ en su distancia absoluta, en su alejamiento. Y sin embargo, ‘nos toca’ (“ese punto es precisamente el punto en el que el tocar no toca, no debe tocar para ejercer su toque (su arte, su tacto, su gracia)”) (Nancy, 2006.p. 23). ¿Podría pensarse que este tacto es precisamente de donde parte la posibilidad de una configuración distinta de la mirada del espectador? ¿de donde parte el llamado a su respuesta y a una forma distinta de responsabilidad? ¿Es este tacto lo que hace a la obra, en últimas, política?

3. Intersticios. Hacia una noción de responsabilidad.

Volvamos al *tacto*.

Podemos tocar la materialidad de los velos, pero no el “instante en el que el duelo se cristaliza en [los] rostros” (Diéguez, presentación. P.2). Como lo sugería antes, la obra recrea la distancia frente al testigo y frente a los hechos violentos aludiendo, como lo sugeriría Charles Guide, a las proporciones enormes que ha adquirido la violencia. Es un tacto que por lo tanto, no puede ser una impresión, toque o conocimiento de lo recordado

¹³ Y sería importante analizar también la relación entre dolor, religión y política. Sin embargo, no me es posible hacerlo en este trabajo.

¹⁴ Aquí habría que hablar de la noción de traducción que tiene Bal en *Beautiful suffering*.

por ellas. Es un tacto que no puede ser tacto. Un tacto en la distancia. Y, no obstante, los sudarios nos ‘tocan’: experimentamos alguna sensación frente a la evidencia de nuestra imposibilidad de ver (que resuena además en los ojos cerrados de las imágenes), frente a la monumentalidad de estos ‘sudarios’ y a su disposición en el recinto ‘sagrado’ de la iglesia: una sensación frente a la resonancia de los velos que se pueden ver desde la distancia a través de los inmediatamente anteriores.

Es un tacto que nos hace sentir. Me gustaría pensar que en este ‘tacto’ (tanto físico como simbólico) que no puede ser una clausura, analogía, identificación, sentimentalismo o apropiación del sufrimiento otro, se puede pensar en una noción de responsabilidad, en una respuesta posible ante las sensaciones que se presentan en la obra y que, hasta cierto punto se com-parten. ¿Qué tipo de responsabilidad sería ésta? ¿Sería una responsabilidad frente a los actos violentos o frente al sujeto fotografiado? ¿cómo pensar en una responsabilidad que no se confunda con la caridad frente el sujeto fotografiado?

Si, como sugiere Bal, “el arte político efectivo genera un compromiso directo [*direct engagement*] con la sensación como está registrada en la obra”¹⁵ (Bal 112), las sensaciones serían aquello con lo que se compromete el espectador, con la distancia y singularidad del sufrimiento del otro. Ahora, pensar en una cierta responsabilidad o compromiso ‘despertado’ por la sensibilidad ante estas imágenes no deja de ser un reto. En efecto, estoy de acuerdo con Bal en que estas imágenes pueden generar respuestas ‘automáticas’, sensaciones inmediatas por las que no parece ser posible, al menos no tan fácilmente, responsabilizar al espectador. El reto, estaría entonces según Bal en encontrar formas de transformar estas sensaciones, o por lo menos las negativas, en ‘respuestas’ más responsables¹⁶. Sin embargo, no es claro, y considero que es una de las tareas que quedaría por pensar, cómo ‘educar’ las sensaciones que generan las imágenes, cómo garantizar estas respuestas responsables. ¿Cómo sobrepasar entonces la emotividad inicial con la que nos acercamos a estas imágenes para generar respuestas responsables ante las sensaciones que traen consigo?

Aquí me gustaría insistir en que la respuesta a las preguntas, si es que hay alguna, está en el ‘tacto’ y en las ‘resonancias’ del sentido y de su visibilidad que están en juego en la instalación. En el ‘tacto’ imposible del dolor del otro, el ‘tacto’ del ‘ausentarse’ del sujeto fotografiado y de el acto violento, y el ‘tocar’ de las imágenes desde su propio dolor y su resonancia con el dolor de los demás testigos. Considero que es precisamente este sentir de la distancia, de la propia llegada tarde del espectador y al mismo tiempo de ‘dolor’ e impotencia frente a la imagen del sufrimiento-de-otro, lo que se puede entender como una interrupción de nuestra cotidianidad y de la posibilidad de identificación irreflexiva u compasiva con la imagen. En este sentido, la instalación de Diettes podría ser lo que Bal llama un *flash*, una interrupción de la mirada por la luz enceguedora que se sigue de una

¹⁵ La inglés dice, “politically effective art triggers a direct engagement with sensation as it is registered in the work” (Bal. 112).

¹⁶ “For one can be held responsible for thought but not quite so easily for near-automated responses. [...] This idea helps us understand the visceral nature of response and the resulting difficulty in neutralizing damaging responses but, also, the possibility of diverting these and transform them into socially more responsible ones” (Bal, 113).

ampliación del campo de visión: sus consecuencias no son materiales, pero puede abrir un espacio y una relación con el sufrimiento de los otros que no se acopla a una racionalidad jurídica, a aquella en la que se entiende el conflicto desde que empezó el proceso de 'justicia transicional'. Y así, en tanto que interrupción –y tacto–, podría activar esta responsabilidad y una mirada crítica frente al contexto colombiano.

Flash, interrupción de la mirada y del 'tacto' que puede entenderse, de la mano de Cathy Caruth, no tanto como la 'activación' de una responsabilidad o de una conciencia política de los espectadores, como sí lo diría Bal, sino como un '*despertar ético*' del espectador. La obra podría 'despertar' la conciencia y el dolor que genera la imposibilidad, y al mismo tiempo la urgencia, de responder a la muerte y al sufrimiento del otro. Sin embargo, considero que la obra no sólo hace tangible esta impotencia. Es interrupción y, al abrir la mirada a otros sentidos, nos 'despierta' y nos 'llama' a mantener el espacio de la mirada, y del tacto mismo, abierto a la posibilidad de sentido allí donde no 'escuchamos' una respuesta, allí donde nos encontramos con un velo que no nos responde, pero que nos llama de otra forma. La obra nos 'exige' que mantengamos esta apertura del sentido y la resonancia de los velos, que respondamos al tacto, al sentido que se abre en la interrupción de nuestra experiencia.

Así, de esta exigencia puede desprenderse, tal vez, una noción de responsabilidad entendida como lo que Nancy llamaría un responder del sentido, una apertura a la posibilidad y circulación de ese sentido en el contacto con el dolor de los otros, con la posibilidad de respuestas y de ser tocado por estas respuestas. Una responsabilidad con la circulación del sentido en la respuesta crítica que genera el con-tacto con las imágenes no puede entenderse, sin embargo, como pasividad. Por el contrario, considero que se trata más bien de lo que Caruth llama 'pasar el despertar a otros', de una respuesta frente a su sufrimiento, no desde la impotencia y el trauma de la imposibilidad de responder frente al muerto, sino más bien, como un 'pasar la mirada' como respuesta. En palabras de Caruth: "Al abrir los ojos de los otros, el despertar no sólo consiste en ver sino en entregar la posibilidad de ver que no se puede contener a otro" (Caruth 111). Así, en tanto que respuesta y de responsabilidad con el sentido que se abre en la contemplación de la obra tiene la forma de una deuda con el sufrimiento del otro. Una deuda que tal vez nunca podremos saldar.

Bibliografía

Bal, Mieke. "The pain of images". En: Reinhardt, Mark, y otros, *Beautiful Suffering: the traffic in pain*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Caruth, Cathy. "Traumatic awakening" en *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The JohnHopkins University Press, 1996. pp. 91-112

Diéguez, Ileana. *Cuerpos ex -puestos. Prácticas de duelo*. Bogotá: Cuadernos de la MITAV-Universidad Nacional de Colombia. 2009.

Diettes, Erika. 'Sudarios'. <http://www.erikadiettes.com/html/esp/sudarios.html>

Diettes, Erika. <http://www.youtube.com/watch?v=xFB5WERb0UA>

Garrido, Juan Manuel. "Le corps insacrifiable". En: *Chances de la pensée*. París: Gallimard, 2011

Nancy, Jean-Luc. *Noli me tangere: ensayo del levantamiento del cuerpo*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

Nancy, Jean-Luc. *Répondre du sens*. 2000.

Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida, seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.