

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 la violencia es cotidiana a partir de las reflexiones sobre lo político de Nancy. No obstante, a partir del trabajo en el Grupo de Investigación Ley y Violencia¹ del Departamento de Filosofía de la Universidad de los Andes y de mi reciente descubrimiento del trabajo de algunos artistas colombianos - Erika Diettes, Óscar Muñoz y Juan Manuel Echavarría, entre otros- alrededor 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 estando presentes, decidí cambiar de enfoque. Decidí entonces centrar mi trabajo en la representación del dolor en el arte, específicamente en la fotografía, y en las posibilidades de pensar en el papel que podrían tener las imágenes no sólo a la hora de hacer memoria, sino también, en el proceso de reconciliación que estos 'procesos de paz' traen consigo.

En este espacio me gustaría pensar en una noción de responsabilidad, aún desde el pensamiento de Jean-Luc Nancy, que surja desde la contemplación de estas imágenes: ¿podría pensarse en algo así como una responsabilidad del espectador frente a 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.

¹ 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/>. Les agradezco a los miembros del grupo su lectura atenta de este texto y sus comentarios siempre pertinentes

**Los ‘silencios del dolor’:
hacia un pensamiento de la responsabilidad frente al
sufrimiento a partir de la experiencia estética**
Sobre ‘Sudarios’ de Erika Diettes.

Ángela María Duarte Pardo
Grupo Ley y Violencia- Universidad de los Andes

*

El año pasado, en la Iglesia Santa Clara de Bogotá fueron expuestos 20 ‘sudarios’¹, 20 fotos de gran formato impresas sobre telas de seda 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 estaba 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.

*

La artista colombiana Erika Diettes enfrenta al espectador a un recorrido por la distancia insalvable 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 algo velado, algo flotante, como ‘presente’ a pesar de que ellas y lo acontecido estén 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 el dolor y las vivencias que ‘representa’: con la posibilidad de enjugar las lágrimas, pero nunca de consolar el rostro, de devolverle su 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, al cambiar los papeles que habían constituido el acto violento. En efecto, 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, en su mayoría constituido de mujeres, que

permita transmitir la ola del horror hacia otros lugares. En la obra, es el espectador el que observa a quienes observaron los hechos. Se trata de testigos secundarios que, como lo diría Mieke Balⁱⁱ, 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 y una sensibilidad del espectador que no pueden 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 verlas? ¿Tal vez 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? Todas estas son preguntas que espero poder tocar 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- el arte en un contexto como el colombiano. Finalmente, trataré de plantear algunas sugerencias sobre la forma en que se podría entender una noción de responsabilidad (y tal vez sólo alcance a plantear algunas preguntas) a partir de la experiencia frente al dolor ‘atestiguado’ que se ‘presenta en su ausencia’.

1. Silencios, rostros: el dolor (del) otro

*

Sudarios suspendidos en la iglesia. Las fotos ampliadas y translúcidas, el rostro (de la) doliente con los ojos cerrados aluden a un erotismo de santidadⁱⁱⁱ, que recuerdan el “Éxtasis

de Santa Teresa” de Bernini, * así como a una desnudez que parece trascender el ámbito físico para exponer el rostro y la particularidad del dolor de cada mujer fotografiada. Hacen 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. Los sudarios aluden 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’^{iv}, lo ‘trascendental del dolor’^v.

*

Silencio que, sin embargo, queda fotografiado, detenido, ex-puesto e impreso en la seda translúcida, en estos ‘sudarios’ que no cubren el cuerpo del testigo –cubren tal vez, de otra forma, aquel otro cuerpo que se ha perdido-, que exponen el rostro del dolor y su carácter fantasmático. El rostro de estas mujeres está expuesto, expuesto ante 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 físicamente. 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. Lo que está retratado no es su dolor, sino la materialización de su exceso en un instante, un momento congelado de su testimonio y no por ello menos testimonial. Me explico, las fotos fueron tomadas en una sala, un ‘estudio’, en el que se reunieron la artista, una terapeuta y las mujeres. Ellas contaron su historia, lo que tuvieron que presenciar y que, en ocasiones, vivieron en carne propia. En el momento más álgido del testimonio, la artista toma la foto, congela el instante del sufrimiento.

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.

**

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 presentación y representación del dolor de otros en espacios artísticos. Riesgos de *estetización* de la violencia que pueden llevar a justificarla parcialmente. 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 producir una *belleza neutralizadora*^{vi} de las causas, consecuencias, responsabilidades, e incluso, de los actos mismos de violencia. Riesgo, además, 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: una belleza del dolor, un 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 lugares^{vii} 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). Entre los riesgos que este poder trae consigo 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 situación ante la cual se debe responder.

*

Pero hay otro lado del asunto como bien lo sugiere 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 que tiene el arte para configurar otro tipo de espectador, un espectador crítico y comprometido con la sensación que la obra genera, un espectador consciente de su *llegada tarde*^{viii} a la acción y de la

“participación activa que significa mirar” (p.106). Participación que no se trata de reemplazar al testigo, sino de reconocer que la distancia con él es infinita y que se puede actuar de otra forma. Por eso, para Bal, lo que está en juego en estas imágenes es también la posibilidad de ‘activación’ crítica del espectador, la posibilidad de ‘producción’ de observadores críticos que no se limiten a la compasión por el sujeto representado, a 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 la re-presentación de la experiencia y la forma en que el espectador se ‘apropia’ de ella, la abstrae (con todos los riesgos que esto supone). Está en juego entonces la posibilidad de ‘tocar’ el sufrimiento del otro y al mismo tiempo entenderlo como sufrimiento-de-otro^{ix}.

*

Es en esta distinción, en este espacio de reflexión sobre estas imágenes, que se puede pensar como Bal que las imágenes que yo estoy exponiendo acá no son ‘objetos bellos que redimen’ (p. 105) o que nos anestesian del sufrimiento ajeno, sino más bien, *memoriales*. *Son* lugares de memoria cuya representación del sufrimiento es válida pese a los riesgos que ésta supone porque conmemoran el hecho violento haciéndolo aparecer, a pesar de ser irrepresentable, allí donde muchas veces se le censura y porque producen un tipo nuevo de espectador, un espectador comprometido y crítico.

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 que podría abrirse en la experiencia frente a estos ‘Sudarios’?

Para poder dar una respuesta acerca de lo que podría ser esta responsabilidad ‘activada’ desde la experiencia ante los ‘Sudarios’ de Diettes, es necesario preguntarse por el tipo de

representación que efectúan estas imágenes. 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 ‘encarnación’ del dolor y de su continua tensión con el erotismo, hay algo más sutil y profundo en la forma en que las imágenes representan la singularidad y exceso de este sufrimiento. Algo que incluso puede llegar a hacer más compleja la discusión teórica acerca de la ‘representación’ del sufrimiento de otros.

*

Por un lado, ‘representan’ lo que queda de la violencia, lo indecible por la palabra, el instante y el parpadeo^x en el que el sufrimiento aparece en los rostros. 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. Así, los sudarios son sudarios sin cuerpo, sin un cadáver que ‘velar’ porque queda sólo el rostro del sufrimiento, del dolor que no nos es completamente ‘presente’ porque se nos presenta sobre velos, esto es, como una experiencia velada.

*

Nosotros—y tal vez, como advierte Susan Sontag, habría que cuestionar la posibilidad misma de este ‘nosotros’^{xi}- 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; una experiencia, pues, que se ausenta y ante la que sólo podemos cerrar los ojos en silencio. La transparencia y opacidad del velo parecen sugerir que hay algo más allá, algo detrás del velo —la experiencia de violencia, quizá—, algo 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 en su

retirada: ni siquiera los testigos ‘nos miran’, la única que los tiene abiertos aparece impávida ante el horror. Su mirada no nos transmite su dolor, sólo su efecto.

*

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. 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, que se desborda en y a través del velo. ‘Sudarios’ hace comparecer, desde su ausencia y desde la puesta en escena de la impotencia de quien está como diría Sontag ‘ante el dolor de los demás’, la imposibilidad de sentir el dolor del otro, de compartir su dolor pues la relación con ellas y con el hecho está truncada por la distancia, por nuestra llegada tarde a la obra y por la distancia que separa también a la testigo del evento violento. Nos hace testigos secundarios de una experiencia velada. Observamos al testigo 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 nada’. No en vano, las mujeres tienen los ojos cerrados y su representación es muda: el exceso de sufrimiento no es expresable.

*

Y, sin embargo o tal vez precisamente por eso, 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 por lo demás imposible y al mismo tiempo urgente 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 iglesia católica^{xii}, 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, cito: “[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*” (Fin de cita) (Diéguez, presentación). Este movimiento de sublimación o de evocación se materializa en el levantamiento de los velos que no cuentan lo sucedido: los velos colgados a distintas alturas y que parecen levantarse desde el suelo a pesar de que no tienen movimiento alguno. El cuerpo que se levanta, el velo que lo ‘presenta’, es en palabras de Jean-Luc Nancy y cito: “la partida inscrita en la presencia, la presencia presentando su despedida” (Nancy, 2006.p.47) (Fin de cita)

*

En este sentido, la obra *traduce*^{xiii} un sentimiento sin presentarlo en el levantamiento de los velos y en la ‘velación’ del duelo irresuelto. 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 su sentido porque la experiencia y el dolor se mantienen como ‘intocables’. Así pues, el proceso de duelo se ‘presenta’ en su distancia, en su alejamiento. Y sin embargo, ‘nos toca’. ‘Nos toca’ en el punto en el que Nancy diría que y aquí cito: “el punto en que el tocar no toca, no debe tocar para ejercer su toque” (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 entonces al *tacto*.

Podemos tocar la materialidad de los velos, pero no lo que Ileana Diéguez llama el “instante en el que el duelo se cristaliza en [los] rostro[s]” (Diéguez, presentación. P.2). Es un tacto que, por lo tanto, no puede ser una impresión, toque o conocimiento de lo recordado por las imágenes. Es un tacto que, como lo sugiere Jean-Luc Nancy, no puede ser tacto. Un tacto en la distancia. 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 aquellos que están más adelante y frente a su opacidad, frente a la promesa de un más allá del velo que, sin embargo, se mantiene como no re-velable.

*

Es un tacto que nos hace *sentir*. Me gustaría pensar, y voy a sugerir algunas razones que podrían sustentar este punto, que es en este ‘tacto’ (tanto físico como simbólico) que no puede ser una clausura, analogía, identificación, sentimentalismo o apropiación del sufrimiento (del) otro, que se puede pensar en una noción de responsabilidad, en una respuesta posible ante las sensaciones que se presentan en la obra. ¿Qué tipo de responsabilidad sería ésta? ¿Sería una responsabilidad frente a los actos violentos o frente al sujeto fotografiado? ¿Sería una, en últimas, responsabilidad colectiva, de todos aquellos que hemos observado las imágenes, o por lo menos imágenes de las imágenes expuestas?

*

Pensar en una cierta responsabilidad o compromiso ‘despertado’ por el tacto y 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. Lo que no quiere decir que no exista aún la posibilidad de transformar estas sensaciones en lo que Bal llama ‘respuestas’ más responsables^{xiv}. Sin embargo, no es claro cómo evitar que

las sensaciones que generan las imágenes se conviertan en la identificación irreflexiva o el sentimentalismo del que hablaba más arriba ni cómo es posible transformar entonces la emotividad inicial con la que nos acercamos a estas imágenes en respuestas responsables ante las sensaciones que éstas traen consigo. ¿No sería esto, en todo caso, instrumentalizar la (re)presentación del dolor para hacerla funcionar en otros sentidos y para producir otros efectos?

*

Aquí me gustaría insistir en que la posible respuesta a la pregunta por un tipo de responsabilidad que se abre en la experiencia frente a estas imágenes, si es que hay alguna, están en el ‘tacto’ y en las ‘resonancias’ del dolor y su visibilidad en juego en la instalación. Considero que esta responsabilidad debería entenderse en un sentido un poco distinto del que acabo de señalar: no se trata de determinar la calidad de la respuesta sentimental frente a la imagen con base en algunos criterios exógenos porque esto, en todo caso, equivaldría a ‘explotar’ la imagen en algún sentido y además, podría ser imposible. Por el contrario, considero que la posibilidad de un pensamiento sobre la responsabilidad surge precisamente de este sentimiento de ‘dolor’ e impotencia frente al tacto, a la imagen del sufrimiento-de-otro y al mismo tiempo frente al distanciamiento generado por la propia llegada tarde del espectador.

*

La experiencia ante la obra hace tangible nuestra impotencia de testigos secundarios frente al dolor cristalizado en los rostros: sólo podemos ver las imágenes y tocar la materialidad de los velos sin conocer el pasado que las atormenta y sin poder consolar a las mujeres fotografiadas. De hecho y como sugerí anteriormente, la transparencia del velo nos promete un pasado más allá de la imagen y al mismo tiempo nos lo muestra como velado y vedado. De la violencia lo único que podemos tocar es el velo y nuestra imposibilidad de ver lo que nos quiere mostrar, lo que evoca, la experiencia que se ausenta y se levanta en el espacio de la iglesia. Vemos entonces un rastro de la violencia. Y, lo que queda de esta imposibilidad de ver más allá del velo, es la reflexión sobre nuestra propia mirada al pasado, sobre un pasado al que ya no podemos llamar común ni propiamente ‘nuestro’.

Hay interrupción. Se interrumpe la mirada del espectador con la promesa de un pasado imposible de ver y, a partir de entonces, la obra devuelve la reflexión hacia nosotros mismos, hacia la imposibilidad misma de llamarnos nosotros, un nosotros con una mirada compartida o con un pasado compartido.

*

Así, al hacer tangible nuestra impotencia, ‘nos’ sitúa en un ‘nosotros’ fragmentado que no puede compartir la mirada con el sujeto fotografiado ni consigo mismo ni tampoco con los demás que están en la sala. Es en este sentido que la instalación de Diettes es lo que Bal llama un *flash*, una interrupción de la mirada por la luz enceguecedora de la singularidad del otro que se sigue de una ampliación del campo de visión hacia, tal vez, otros sentidos, hacia otras formas de entender el pasado y el nos-otros mismo, hacia una comprensión crítica del contexto colombiano abierta a otras formas de hacer memoria distintas de la racionalidad jurídica. Flash, interrupción de la mirada y del ‘tacto’ que podría entenderse, de la mano de Cathy Caruth como un ‘despertar ético’ del espectador. Como un ‘despertar’ ante nuestra posición de testigos secundarios frente a estos ‘otros’, a la imposibilidad de tocarlos, y al mismo tiempo, como una apertura a su llamado.

Este nos-otros fragmentado se enfrenta además con una tarea, con un llamado que es, me gustaría decir un llamado ético. El rostro del dolor nos llama tal vez no a consolarlo o a buscar formas de enjugar las lágrimas pues el consuelo es quizá imposible y la distancia insalvable. La obra y su disposición nos llaman, más bien o además, a mirar de otra forma, a abrir los ojos, allí donde ellas no pueden hacerlo, a ver y a escuchar el dolor de los otros en lo que tiene de particular, de otro. Así, al ‘tocarnos’ y ante la imposibilidad de tocar el dolor de otros, la obra 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 invita entonces a ‘escuchar’ el dolor que no se puede decir y que sin embargo, nos toca y exige una apertura hacia la resonancia del dolor de los otros en el levantamiento de los velos. Así pues, este despertar 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.

En este sentido, es que tal vez se puede entender este ‘despertar’ como la condición de posibilidad de la ‘activación’ de la conciencia política y de la responsabilidad del espectador. Un ‘despertar’ no sólo ante su impotencia sino también ante su papel en el mantenimiento de la apertura y del llamado hacia otros, ante la necesidad de responder al sufrimiento del otro, ante su tacto, con una mirada distinta. Una respuesta crítica ante la forma específica en que las imágenes nos ‘hablan’ y que resuena a una responsabilidad. Es claro que sus consecuencias no son, en principio, materiales, pero sí pueden abrir un espacio y una relación con el sufrimiento de los otros que no se acopla a una racionalidad jurídica, a aquella que tiende a primar en procesos de justicia transicional. En tanto que interrupción o diríamos, en tanto que *tacto*, las obras podrían despertar una responsabilidad, primero, como una mirada crítica frente al contexto colombiano y, sobre todo, como la exigencia de *escuchar al otro* en la forma específica en la que puede ‘tocarnos’, como la exigencia de mantener el espacio y la posibilidad de que siga ‘tocádo-nos’.

Muchas gracias

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 insacriable". 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.

Padilla, Christian. *Sudarios*. En: <http://www.erikadiettes.com/links/esp/resennas/sudarios/SudariosCPadilla.pdf>

ⁱ La instalación ha sido expuesta en varias iglesias de América Latina. Actualmente se encuentra en el Templo el Señor de las Misericordias en Medellín, Colombia.

ⁱⁱ Bal propone esta noción a partir de la obra de la artista colombiana Doris Salcedo en *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*.

ⁱⁱⁱ Cfr. Ileana Diéguez en la descripción de la exposición.

^{iv} La artista lo afirma así en la entrevista que cito más arriba.

^v Ileana Diéguez en la presentación de la exposición. El texto completo está en la página personal de la artista.

^{vi} Cfr. Bal, 113

^{vii} 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.

^{viii} 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

^{ix} 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 que los espectadores pueden sufrir un dolor inducido por la obra de arte.

^x Ver “Parpadeo y piedad” de Pablo Oyarzún.

^{xi} Ver la discusión al respecto en el primer capítulo de *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag.

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

^{xiii} Aquí habría que hablar de la noción de traducción que tiene Bal en *Beautiful suffering*.

^{xiv} “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).