

# Las Metáforas del Dolor. Venezuela 2014<sup>1</sup>

**Carmen Alicia Di Pasquale**

Curadora e investigadora independiente  
Universidad Católica Andrés Bello. UCV  
carmenaliciadipasquale@gmail.com

## Resumen

El siguiente ensayo intenta revisar los distintos modos de representación visual que se han generado a partir del año 2014 en el *espacio social* venezolano con relación a las situaciones de dolor colectivo generadas por una crisis política, económica y social aguda y sin antecedentes en la historia moderna del país. Para proponer esta revisión, seguiremos de cerca el análisis que hace Jacques Rancière en su ensayo *La imagen intolerable*, en el que se ocupa, no solo de distintas estrategias para incorporar en el reparto sensible situaciones que deben ser significadas en la medida en que no lo son, sino de las críticas que reciben y las dificultades que existen en la construcción del lugar de las víctimas, sobre todo en su condición de testigos. Esta revisión quiere ser propuesta como una apertura del tiempo de Venezuela hacia la instauración de una política de la memoria que cree las condiciones para un reconocimiento del dolor (del otro) como modo de encuentro radical y futuro.

**Palabras claves:** metáforas del dolor, representación, víctimas, testimonio, imagen intolerable, políticas de la memoria.

---

<sup>1</sup> Este trabajo estuvo precedido por su presentación como charla en «Hacienda La Trinidad Parque Cultural» de Caracas, en el contexto de la exposición *Cruces. Cuando el dolor es más profundo que el océano* del artista venezolano Antonio Briceño, en abril 2021. Forma parte de un extenso trabajo dirigido a pensar la generación de políticas de la memoria para el país, algo de lo que me vengo ocupando desde el año 2014. He modificado lo necesario para cumplir con las normas de la publicación académica que ha aceptado su incorporación. Agradezco a los artistas por los permisos para el uso de las imágenes y a las profesoras Dianayra Valero y Elizabeth Marín Hernández por la invitación para acompañar como autora a una publicación de tan importante tradición y acervo como es *Revista Actual*.

## Abstract

The following essay tries to review the different modes of visual representation that have been generated since 2014 in Venezuela in relation to the situations of collective pain generated by an acute political, economic and social crisis without antecedents in the modern history of the country. To propose this review, we will closely follow the analysis made by Jacques Rancière in his essay *The intolerable picture*, in which he deals not only with different strategies to incorporate into the sensitive distribution situations that must be signified insofar as they are not, but the criticism they receive and the difficulties that exist in the construction of the place of the victims, especially in their capacity as witnesses. This revision wants to be proposed as an opening to the time of Venezuela towards the establishes of a memory policy that creates the conditions for a recognition of pain (of the other) as a way of radical and future encounter.

**Key words:** metaphors of pain, representation, victims, testimony, intolerable picture, memory politics.

---

**Recibido:** 26/05/2021 y 26/06/2021.

**Arbitrado:** 20/07/2021.

**Aceptado:** 25/07/2021.

“No podemos cambiar nuestro pasado; solo nos queda aprender de lo vivido. Esa es nuestra  
responsabilidad  
y nuestro desafío.”

### Inscripción en el Museo de la memoria de Chile

La crisis<sup>2</sup> estructural o humanitaria<sup>3</sup> de Venezuela, ha generado fenómenos masivos que impulsan la creación de una producción sensible dedicada a ella. Un grupo de artistas fuera y dentro del país, han estado construyendo lo que llamaremos *el registro metafórico del dolor colectivo venezolano*. Desde esa producción, como una suerte de epidermis de una realidad extremadamente dura para una gran mayoría de la población que aún vive dentro del territorio o que se ha marchado en condiciones no planificadas, queremos hablar.

---

2 Existe una continuidad ideológica y una concertación del poder entre el gobierno de Hugo Chávez —que va desde finales de febrero 1999 a marzo 2013— y el de Nicolás Maduro, que comenzó en abril de este mismo año. Pero hay cambios en esa supuesta continuidad evidenciados por la aparición de una serie de fenómenos que van desde las nuevas y más radicales protestas, la violencia con la que fueron o son contrarrestadas, hasta llegar a los controles sobre la disidencia política individualizada. A ello se suma una fuerte crisis económica atendida con controles de precios que provocaron una escasez generalizada de alimentos y medicamentos en el año 2016 y la aparición de una hiperinflación en septiembre de 2017 que no fue reconocida sino mucho tiempo después; una hiperinflación que hasta hoy, aún no cede. Un conjunto de racionalidades económicas, como la publicación de estadísticas oficiales, los índices de precios e inflación, los controles del gasto público vía Poder Contralor Legislativo, entre otras, desaparecieron o fueron neutralizados, creando una incertidumbre muy estimulante para el declive vertiginoso de toda la economía nacional.

Para el momento en el que se escribe este ensayo (junio 2021), Venezuela es un país abiertamente dolarizado luego de más de siete años de criminalización de la moneda estadounidense (antecedido desde el 2003 por un control de cambio) que incluso así, pautaba las transacciones. La moneda nacional ha sufrido dos reconversiones desde el año 2008 con dos cambios de nombre (Bolívar Fuerte y Bolívar Soberano), pero hoy en día casi no circula sino por sistemas digitales y con déficit de acceso debido a la propia inflación. El comercio se ha dolarizado pero no ha pasado lo mismo con los sueldos de los empleados y los trabajadores. El Salario Mínimo actual (decretado el 1 de mayo de 2021) es de 7 millones de Bolívares Soberanos más 3 millones de Cesta Tickets, lo que equivale, en total, a unos 3,12 Dólares Americanos (Tasa del Banco Central de Venezuela del día 28 de junio de 2021: BsS 3.196.903).

Hay un colapso de los servicios públicos básicos y diversos problemas operativos con la región y el hemisferio occidental debido a la irrupción de convenios internacionales que derivaron en sanciones para los funcionarios públicos, que no incluyen la importación de alimentos y medicinas. De hecho, las principales ciudades están llenas de comercios que se conocen como “Bodegones” en los cuales se vende todo tipo de productos alimenticios, entre otros rubros, importados de muchos lugares pero sobre todo desde los Estados Unidos. La gasolina del consumo interno no se produce en el país por el colapso técnico de las refinерías hay escasa conexión aérea y terrestre, muy baja conectividad de internet y la racionalidad para la vacunación del Covid-19 ha tenido denuncias, por parte de ONGs como Provea (<https://provea.org>), de estar siendo politizada al administrarse, no por escala de edades sino por medio de la Plataforma Patria (<https://www.patria.org.ve/>) en la que no todas las personas están registradas y que se antepone al Documento de Identidad consagrado en la Constitución Nacional.

3 Así han calificado la crisis de Venezuela varias organizaciones como es el caso de la Organización *Human Rights Watch*, cuyo reporte se puede consultar en el siguiente enlace (visitado por última vez en Julio 12 de 2021): <https://www.hrw.org/es/report/2016/10/24/crisis-humanitaria-en-venezuela/la-inadecuada-y-represiva-respuesta-del-gobierno>

En primer lugar, para atender a los distintos modos en los que los artistas y productores visuales venezolanos se han ocupado de ese dolor y en segundo lugar para proponer esa elaboración sensible, como una instancia o un lugar de memoria y encuentro futuro.

Pero ¿de dónde surge este dolor? La política moderna, de la cual forma parte Venezuela como Estado nacional, tiene como principio el monopolio de la violencia y la legitimidad de su uso para la administración del espacio público. Cuando los mecanismos de la concertación o el consenso fallan, bien sea porque se desestiman los de la democracia social o liberal, bien sea por la pérdida del vínculo afectivo con un líder carismático (no podemos analizar este punto por falta de espacio), el Estado puede seguir ostentando el manejo legítimo de la violencia pero con un incremento del dolor sobre la colectividad. La llamada a mantener *el orden y la paz del pueblo*, pasa entonces por el uso excesivo de la fuerza y este exceso, genera dolor sobre la población. En ese sentido, y por las razones que sean, el Estado venezolano, durante los últimos años, no está generando bienestar sino dolor. El dolor se nos presenta como un fenómeno ineludible y aprehensible en términos, no sólo jurídico-político, como podría ser establecido mediante las políticas de atención a la población en condición de refugiados o desplazados, sino en términos sensibles. Pero el dolor es una clave, no sólo del manejo del poder, sino también del posible encuentro en un espacio común real, por su condición de *categoría prelingüística*. Así lo considera un autor como Richard Rorty en su intento por encontrar nuevos fundamentos —si tal cosa es pertinente en un autor que sostiene la contingencia radical—, de un espacio ético y político. Veamos:

... el dolor no es algo lingüístico. Es el vínculo que a los seres humanos nos liga con los animales que no emplean el lenguaje. Por eso las víctimas de la crueldad, las personas que están padeciendo, no tienen algo semejante a un lenguaje. Por eso no hay cosas tales como «la voz del oprimido» o «el lenguaje de las víctimas». El lenguaje que las víctimas una vez usaron, no opera ya, y están sufriendo demasiado para reunir nuevas palabras.<sup>4</sup>

Las metáforas del dolor que se han construido en Venezuela a partir del año 2014, pueden colocarnos en esa frontera que señala Rorty, la que está entre la pérdida de la voz propia y la aparición de la condición de víctima como un sujeto político radical que nos recuerda, tanto la vulnerabilidad de nosotros mismos como la solidaridad necesaria. No por nada el texto que contiene esta cita incluye la palabra *solidaridad* como una consecuencia de aceptar la contingencia (a la que constantemente, en todo el texto, se le contrapone la posición de *los metafísicos*) y la *ironía* que implica asumir la inexistencia de alguna clase de esencia desde la cual se pueda orientar la vida humana. En esos extremos se mueve la dinámica de las víctimas que en algún momento comentaremos. Por los momentos, volvamos al dolor.

Las situaciones desbordadas que producen metáforas del dolor construidas por los artistas y los productores sensibles (en obras de teatro, novelas, cortos o largometrajes y los distintos lenguajes plásticos) articulan, según la perspectiva que asumo en este ensayo, tres categorías que me interesa subrayar todas ellas enmarcadas en el espacio social: el poder, el propio dolor y la memoria. Sobre la articulación de los dos primeros ya he dicho algo al hablar del monopolio de la violencia del Estado o la mera ostentación del poder, y continuaré hablando de esa articulación durante casi todo este

---

4 RORTY, Richard. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. p. 112.

ensayo aunque de forma implícita en lo que exponga sobre las imágenes intolerables que genera la violencia. La memoria, en cambio, no viene dada por ninguna condición distinta a la de la construcción intencional que se haga de ella. Hace falta dedicarse a la construcción de la memoria para que pueda existir. La construcción de la memoria en torno al dolor tiene sentido desde un esquema psicoanalítico individual al postularse el trauma —y la necesidad de hacerlo consciente—, como el evento que le da forma a la psique. Pero también tiene sentido vincular la memoria al trauma dentro de un colectivo, cuando como cuerpo político se sufre por estar sujetos a formas de exclusión política o a excesos del poder. Estos traumas colectivos, vividos, claro está, a través de historias mínimas personales que son invisibilizadas casi siempre —y ello no hace sino incrementar la intensidad del dolor—, se transforman en experiencias y registros que eventualmente pueden nutrir unas políticas dirigidas a *la conmemoración* como modo de visibilización y como registro. El resarcimiento, el repliegue del olvido, el reconocimiento radical del otro a través del dolor... son algunas de las acciones que promueve *la transposición del trauma en memoria*.

En el año 2014 comenzó mi interés académico en el tema de las imágenes que se construyen en torno al dolor, principalmente desde el ensayo de Jacques Rancière sobre las imágenes intolerables<sup>5</sup>. La revisión de otros ensayos cercanos al tema<sup>6</sup>, me han confirmado la insistencia en el análisis de Rancière por varias razones que espero queden expuestas en el recorrido que haré por sus ejemplos y los de los artistas que se ocupan de la construcción de las metáforas del dolor en Venezuela. Este interés que se ha ido superponiendo como capas a través de estos años de crisis, comprende también las discusiones en torno a la valoración que se ha hecho de esas imágenes del dolor en algunos ambientes culturales venezolanos y que señalan la posibilidad de estar

---

5 El texto al que estaremos haciendo referencia constantemente, y por ello solo colocaremos la página en cada ocasión es: RANCIÈRE, Jacques. (2010). "La imagen intolerable". En: *El espectador emancipado*.

6 Como los siguientes: *Cuando las imágenes toman posición* o *Cuando las imágenes tocan lo real*, entre otros, del filósofo francés George Didi-Huberman, autor sobre el que estaremos hablando más adelante como parte de las referencias que revisa el propio Rancière.

generando una complacencia hacia la mirada estereotipada de Latinoamérica bajo categorías como *pornomiseria*. Por todo lo dicho hasta el momento, este ensayo se estructura de la siguiente manera:

Haré una revisión del capítulo *La imagen intolerable* de Jacques Rancière y estableceré un paralelismo de las obras que él analiza con las obras de artistas venezolanos que he seleccionado para analizar sus estrategias a la luz de los importantes señalamientos que hace el filósofo francés. Dado los límites que tiene la publicación, no podré incluir todos los artistas y las obras que tengo reunidas bajo el tema de las metáforas del dolor en Venezuela, por lo que las registraré en un listado de artistas al final del ensayo como parte de una investigación curatorial en proceso. Luego haré una breve referencia sobre la construcción de la memoria en términos de políticas públicas que podrán derivar, en Venezuela, en la creación de un Museo de la memoria, entre otras instituciones dedicadas a la significación y el resarcimiento de las víctimas. Esto, apenas, será un enunciado.

### **La imagen intolerable y su (in)adecuación**

Rancière inicia el texto definiendo la *imagen intolerable* como aquella imagen que contiene “rasgos que nos vuelven incapaces de mirar una imagen sin experimentar dolor o indignación” (p. 85). En torno a ella, el filósofo francés se hace la pregunta acerca de si es tolerable construir estas imágenes ante otros. Pero no hablamos de las imágenes que se originan en los medios de comunicación sobre el relato de una catástrofe o una tragedia, sino de aquellas imágenes que son pensadas y construidas con un componente de elaboración simbólica de tal modo que la atrocidad se haga presente, ya no de forma desapercibida sino de manera *que perturbe o reacomode el reparto de lo*

*sensible*. Las imágenes intolerables construidas como metáforas, producirían una sensibilización sobre el evento, justo el efecto contrario al que produce la circulación de imágenes dentro de un contexto noticioso.

Los ejemplos que escoge Rancière para pensar en algunas relaciones en torno a la construcción de imágenes sobre situaciones atroces, son heterogéneos. Quizás con ello intenta poner en evidencia la complejidad de la propia imagen intolerable. El primer ejemplo proviene del mundo de la publicidad y el modelaje: se trata de la campaña que diseñó el fotógrafo Oliviero Toscani para denunciar la normalización de la anorexia de las modelos de alta costura y que circuló por la ciudad de Milán durante la celebración de la Semana de la moda en el año 2007. Las opiniones que generó esta campaña se movieron dentro del rango que quizás el artista o el productor visual enfrenten siempre al momento de hacerse cargo de este tipo de temas; todo podría derivar en una denuncia oportuna o en la complacencia del consumo de la miseria humana. A Toscani lo declararon tanto como un denunciante valiente, siendo él parte de la industria de la moda, como un oportunista que se aprovechaba de un drama oculto por una fachada de glamour, lujo y elegancia, con el fin de obtener promoción. Este rango de interpretaciones tan extremas, hacen que Rancière parta de la siguiente afirmación inicial:

La imagen es declarada no apta para criticar la realidad porque ella pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad, la cual exhibe por turno su rostro de apariencia brillante y su reverso de realidad sórdida que componen un único e idéntico espectáculo. (pp. 85, 86).

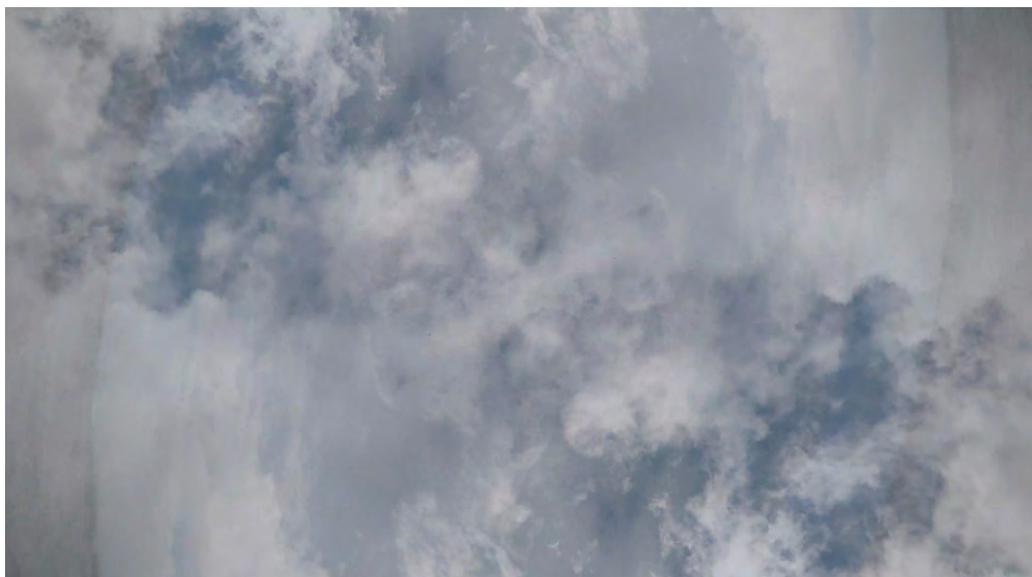
---

7 En RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, p. 9, define esta categoría así: “Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas... Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determinan la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto”. Un desacomodo del reparto de lo sensible implicaría, entonces, el reconocimiento y por tanto la inclusión de lo que ha sido invisibilizado.

Según este señalamiento, de ninguna realidad atroz podría extraerse alguna imagen que nos confronte hasta el punto justo de cambiar en el espectador o en la misma realidad, algo capaz de mejorar la situación denunciada. La campaña de Toscani muestra que el “desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen ha estado en el corazón de las tensiones que afectan al arte político” (p. 86). Y esto es un punto de tensión clave para que la construcción de la metáfora pueda sobrepasar el umbral de la descripción hacia otro territorio de *lo decible*, en el cual logre alcanzar un espacio de la exigida y sobre expuesta receptividad del espectador. Y añadiríamos nosotros, también para alcanzar la condición de trazo o de huella capaz de alimentar una futura política de la memoria.

Pero ese desplazamiento no es la única opción. El siguiente ejemplo de Rancière muestra, más bien, la intensificación de la propia tensión entre lo intolerable *en* la imagen y lo intolerable *de* la imagen como una suerte de dispositivo capaz de acosar al espectador usando sus propias condiciones de vida. Esta sería una estrategia que apuesta no solo por lo que se mueve dentro de la imagen sino por lo que se mueve fuera de la imagen. Se trata del trabajo de Martha Rosler en la Serie, *Bringing the War Home*. En una de las imágenes de esa Serie, Rosler contrapone la icónica imagen del vietnamita que lleva en brazos al niño muerto, con la de un apartamento amplio y luminoso, como una ventana que nos conduce a la confortable vida que descansa detrás y de espaldas a la guerra que a muchos kilómetros libra el propio país que contiene ese adorable hogar. El arte político se encarga de arrojarle en la cara la imagen intolerable a la sociedad de modo parecido al juego entre ocultamientos y desocultamientos que existe en la campaña de Oliviero Toscani. En ambos casos, aunque subrayado desde el trabajo de Rosler, debe haber una complicidad anticipada con el espectador: se debe estar convencido de que la industria de la moda esconde grandes sacrificios humanos detrás de su fachada de belleza, o se debe creer que el horror contenido en la imagen del niño muerto es culpa del imperialismo norteamericano y no de la locura del hombre en general. Debe haber una posibilidad de situar en el espectador una culpabilización. Rancière lo dice así “[el espectador] debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de su culpabilidad” (p. 87).

Esta suerte de *complicidad involuntaria* (y con este oxímoron me gustaría subrayar la tensión) con el sentido de responsabilidad que sea capaz de desarrollar el espectador, está presente en el video *Los bañistas* (imagen 1)<sup>8</sup> del fotógrafo venezolano Antonio Briceño. Esta obra tiene su origen en el impacto que sintió el artista ante una noticia del 2 de septiembre del 2000 en la que se reseña el arribo de un grupo cadáveres de inmigrantes magrebíes a las playas repletas de bañistas en Tarifa, al sur de España. Ante este evento tan atroz, los visitantes no detuvieron su divertimento. Al parecer, Briceño no solo quiere contar con la culpabilidad del espectador sino con la culpa del repliegue de la culpabilidad de los bañistas, creando así una auténtica confrontación. Quiere trasladarle al espectador la culpa que no sienten los bañistas quienes, en sentido estricto, no han tenido responsabilidad alguna en lo sucedido, y con ello intenta, quizás, desatar las líneas de fuerza que sostienen el concepto de responsabilidad de nuestra cultura occidental para tensarlo más allá de aquello a lo que debemos responder como consecuencias de nuestros propios actos.



**Imagen 1:** Obra en video: *Los bañistas* de la Serie *El cruce*.  
*Cuando el dolor es más profundo que el océano.*  
Antonio Briceño, 2021. Captura fija de video.

---

8 Véase en el siguiente enlace: <https://www.antoniobriceno.net/losbanistas>

Hay, entonces, una dialéctica del manejo de las imágenes políticas que pondría en juego tanto la realidad como el espejismo. Las noticias sobre los inmigrantes que llegan a las costas europeas como cadáveres —o a las de Güiría, o a las de Trinidad y Tobago en el caso reciente de Venezuela—, no solo no sería suficiente para causar estupor, sino que podría, más bien, derivar en la naturalización del fenómeno de los naufragios humanos. De quedar solo como noticia en los medios de comunicación, podría convertirse en una espectacularización del relato, *una inversión de la vida misma en puro espejismo*, como lo denunció Guy Debord hace más de cincuenta años. Pero la imagen, para este crítico francés, imposibilita, siempre, la revelación de algo que sea verdadero. Al oponer la imagen metafórica de la propuesta de Briceño a la de los medios de comunicación, no estaríamos subrayando la advertencia de Debord sino más bien contraponiendo a su totalización iconoclasta, un tipo de imagen que no conduce a la pasividad y al repliegue de la reflexión. Tanto la revisión de Rancière como la obra de Briceño propondrían repensar el tema de la espectacularización de la imagen antes que reafirmar sus postulados, que en nada ayudan a un repliegue del poder asfixiante de la circulación de las imágenes de la contemporaneidad.

Pero con Debord, restándole cualquier posibilidad performática al uso de la imagen, estaríamos sólo ante un episodio de una larga condena. Son muchas las referencias culturales que en nuestra tradición judeo-cristiana se elevan como una suerte de dedo acusador ante el peligro intrínseco y por tanto inevitable, de todo aquello que tenga como discurso, a la imagen. Moisés, Platón o Foucault son nombres que podemos asociar al rechazo de la imagen como lugar en el que es posible encontrar algún rasgo de verdad o edificación. Esas condenas, en versiones como la idolatría, el engaño o régimen de vigilancia, niegan cualquier posibilidad de revelación de los males como los de las guerras a control remoto, la explotación de las modelos de alta costura o los centenares de personas que año tras año son empujados a lanzarse al mar para huir de los Estados fallidos o las persecuciones raciales, entre otras. Cada tanto, las advertencias sobre el poder maligno de las imágenes, aparecen en versiones renovadas, pero al mismo tiempo también parece que advertimos

que su poder no se repliega por cubrirlas o por apagar la proyección, y es en ese momento, entonces, cuando se renueva la idea de que nos apropiemos de ellas conociéndolas, utilizándolas en tanto *metáforas de una ficción irreplegable e indispensable*. De ese modo, la acción reclamada por Debord como lo opuesto a la pasividad que implica estar frente a una imagen, puede consistir en darle un giro a la espectacularización. ¿Cómo hacerlo, si acaso hasta los momentos, los ejemplos presentados por Rancière y por este ensayo no ilustran un camino alternativo de manera suficiente?

Dentro de la tradición monoteísta religiosa (y sus versiones seculares) que condena y proscribía la idolatría por encima de otros mandatos, Rancière presenta un tema que no solo expone una alternativa al uso de la imagen para representar situaciones atroces, sino también una posibilidad para la construcción de la víctima como sujeto político, ya sea como testigo o solo como víctima, que como nos ha advertido Rorty, en principio, no tiene voz. La denuncia elaborada en primera persona, es decir, por la propia víctima, tanto en su condición de autor de la denuncia como en su condición de testigo, hace que surja, incluso de manera opuesta a la imagen, *la autoridad de la voz*. La prohibición de la idolatría tendría una versión secular —e incluso política—, en aquellas posturas que sostienen que las situaciones atroces, en tanto atroces, no pueden ser representadas. Este punto tan importante en relación a la producción de metáforas visuales en torno a las situaciones límites, es algo que piensa Rancière a través de la polémica que desató la exposición *Memoires des camps* en París, en el año 2002, en la que se expusieron cuatro pequeñas fotografías que algunos miembros de los Comandos especiales (conocidos como *Sonderkommandos*, en el alemán oficial del *Lager* o Campo de concentración), capturan en las instalaciones de Auschwitz y en las que se muestran dos situaciones: un grupo de mujeres desnudas empujadas hacia la cámara de gas y la incineración de cadáveres al aire libre. En el catálogo se publica el ensayo *Imágenes pese a todo* de George Didi-Huberman. Rancière cita una frase que ya ha pasado a ser muy conocida y en la que Didi-Huberman “subrayaba el peso de la realidad representado por esos «cuatro trozos de película arrancados al Infierno»” (p. 90):

Ese ensayo tuvo dos respuestas muy contundentes. Élizabeth Pagnoux dijo que las imágenes no podían ser toleradas porque eran demasiado reales. Quizás podría compararse ese *realismo*, con la condición del fotógrafo/testigo del documentalismo que ha llegado a convertirse en un dispositivo con el famoso Premio World Press Photo<sup>9</sup>. Las fotos que pasan a formar parte de este archivo documental son, muchas de ellas, imágenes intolerables o, como diría Pagnoux, demasiado reales. Pero aunque estas fotografías puedan tener un alto grado de elaboración autoral, llegando incluso a propuestas como las de Antoine d'Agata, no son construcciones simbólicas o metafóricas. A este punto regresaremos cuando Rancière proponga el nivel de elaboración de situaciones atroces que se hace desde el lenguaje del conceptualismo, especialmente en la obra de Alfredo Jaar, y las de los artistas venezolanos que trabajan sobre los desbordamientos atroces del país, en lenguajes cercanos a esa referencia.

Mientras Pagnoux advierte sobre el carácter demasiado real de las imágenes de *Memoires des camps*, Gerard Wajcman afirma que las imágenes junto al ensayo de Didi-Huberman son intolerables porque mienten. Para él esas cuatro fotos no representan la realidad de la *Shoá* y no muestran el exterminio de los judíos en la cámara de gas, porque lo real no puede ser trasladado a lo visible —mejor enunciado sobre la prohibición de la idolatría, es difícil—, y

---

9 Resulta de especial relevancia para nosotros en Venezuela la foto premiada en el año 2018 en este prestigioso concurso. Ronaldo Schemidt lo gana con una dura imagen surgida de las violentas protestas que fueron criminalizadas por el gobierno y contrarrestadas con especial violencia en el año 2017. La foto muestra a José Víctor Salazar Balza, un joven que enfrentaba a la policía con bombas molotov, incendiada accidentalmente por su propia antorcha que se alimentó con la gasolina de un vehículo oficial que se derrama al fragor de la batalla. La foto, además de ser muy dramática, sale a la luz pública justo cuando el gobierno posiciona una matriz de opinión en los medios nacionales e internacionales en la que se afirmaba que los opositores quemaban personas vivas por el solo hecho de ser oficialistas, en las marchas contra el gobierno. Una forma de criminalizar las protestas, como nunca antes se había visto en la historia reciente del país, y que conducía a la justificación de una fuerte represión. La propaganda oficial se ve, entonces, problematizada por la foto de Ronaldo Schemidt.

El rol de testigo del fotógrafo que implica la fotografía documental, pocas veces es pensado de manera sistemática. Se piensa como documento pero no tanto desde el carácter radicalmente testimonial que tiene el fotógrafo, que tiene la particularidad de ser tal sin coincidir con la víctima. El año 2017 fue especialmente violento en Venezuela y generó un considerable caudal de *imágenes intolerables*, entre las que quiero destacar la Serie *La Tempestad* del fotógrafo Vladimir Marcano, porque entre otras cosas, subraya, como uno de los rasgos de esa protesta, la fuerza insurreccional de los jóvenes conocidos como *los escuderos* y el aparato policial descomunal que los enfrenta (Imagen 2).

porque el componente más sustantivo de la *Shoá* es irrepresentable. En sus palabras citadas por Rancière: “Las cámaras de gas son un acontecimiento que constituye en sí mismo una suerte de aporía, un real no fragmentable que traspasa y pone en cuestión el estatuto de la imagen y en peligro todo pensamiento sobre las imágenes” (pp. 90, 91).

Rancière responde diciendo que esas fotos no pretenden representar la totalidad del proceso de exterminio de los judíos. Tampoco resumen la significación y la resonancia del evento. De lo que se trata es de: “instaurar una oposición radical entre dos clases de representación, la imagen visible y el relato por la palabra, y dos clases de testificación, la prueba y el testimonio” (p. 91). La imagen separa la voz de la víctima de la del testimonio, mientras que la palabra las hace coincidir. Entonces, en este punto, un productor que quiera trabajar en la construcción de las metáforas del dolor, tendría que preguntarse cuál sensibilidad es la más adecuada para los propósitos que tiene por delante, porque podría tratarse de darle visibilidad a un acontecimiento oculto u omitido por el aparato de propaganda de un régimen totalitario, por ejemplo, o causar una reflexión colectiva sobre un acontecimiento conocido, independientemente del poder concreto que lo provoque, como es el caso de la Serie *El cruce. Cuando el dolor es más profundo que el océano*, de Antonio Briceño.



Imagen 2: (dos fotografías). Serie *La Tempestad*.  
Vladimir Marcano, 2017.

Cuando los integrantes de los *Sonderkommandos* de Auschwitz tomaron las fotos, fue a petición de la resistencia polaca. La prioridad era la de mostrar lo que no era conocido. Cuando esas mismas fotografías son exhibidas en un museo parisino a setenta años de distancia, lo que se busca es renovar la reflexión en torno a un acontecimiento sobre el que vale la pena insistir como parte de los esfuerzos necesarios para replegar el olvido, que es otra manera de hablar sobre la memoria y el dolor que la produce como trauma. Pero esa recuperación es condenada por quienes se proponen como custodios de ese dolor. Es extraño, o al menos digno de pensarse, que un museo como dispositivo, desate ese rechazo.

El filósofo Giorgio Agamben logró la renovación del estatus intelectual de la memoria de la *Shoá* en su famosísima obra compuesta por varios libros y llamada *Homo Sacer*, subrayando la autoridad de la voz. En el libro titulado *Lo que resta de Auschwitz* utiliza constantemente el testimonio sobre los *Muselmann* o *Musselman* (término con el que eran conocidos los más débiles dentro del campo de concentración), para reconstruir, no solo la situación extrema de las víctimas del *Lager*, sino la dinámica de deshumanización que sufrían todos, tanto las víctimas como los victimarios. Él sigue, entonces, el camino de la conveniencia del relato por la palabra. Allí aparece el famoso Premio Nobel de Literatura, Primo Levi, quien al regresar de la condición de infrahumano (el propio *Muselmann*) en la que, entre otras cosas, se perdía el habla, construye un verdadero testimonio escrito, sin imágenes, de lo que fue su experiencia en los campos de exterminio. De nuevo vale la pena insistir: ¿Cuándo se debe usar la voz? ¿Cuándo se tiene que evitar la imagen?

Antonio Briceño tiene una obra que problematiza esta oposición voz/imagen de un modo especialmente relevante. *Omertá petrolera. La era del silencio*<sup>10</sup> construye un relato testimonial ausentando la voz y haciendo presente el dolor de la víctima por medio de una depurada imagen captada en video,

---

10 Véase en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/176522507>

dado que su propósito era subrayar el silencio cómplice —o interesado— de la comunidad internacional ante la violencia con la que fueron contrarrestadas las protestas que se desataron en Venezuela en el año 2014. Para representarla, le pidió a algunas de las víctimas de esas represiones, recordar la experiencia; luego encendía la cámara y salía de la habitación dejando solo al testigo con la cámara encendida. El silencio frente a la cámara, habla: habla por medio de una imagen en movimiento, una luz brillante y la preeminencia del negro que ya es una constante en una obra que insiste en dedicarse, entre otros temas, al dolor (imagen 3)<sup>11</sup>.

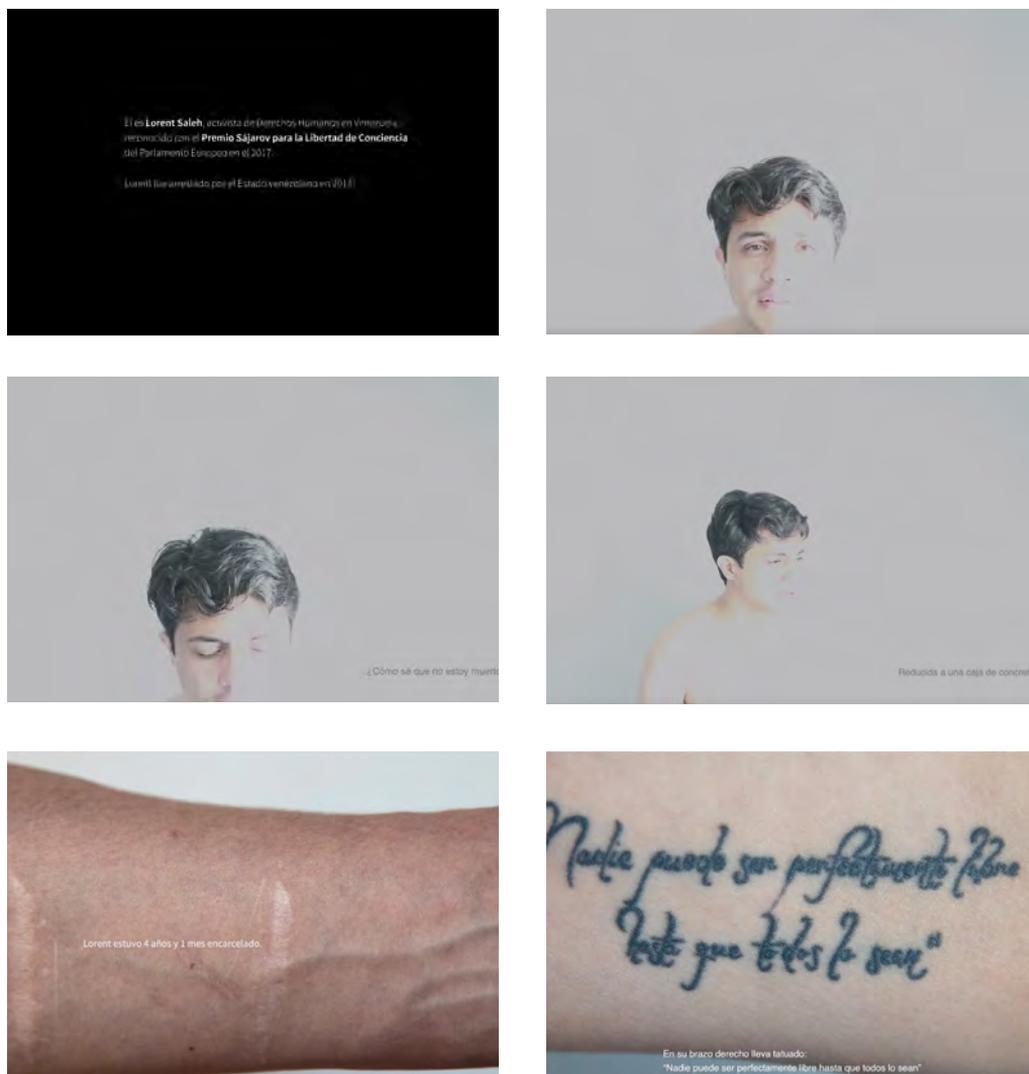


**Imagen 3:** Omertà petrolera. *La era del silencio*  
Antonio Briceño, 2014. Captura fija de video

---

11 Para el momento en el que se escribe este ensayo, la Serie *Omertà petrolera. La era del silencio* puede verse en la página del artista en el siguiente enlace: <https://www.antonibriceno.net/omerta-petrolera-la-era-del>.

Otro caso que nos permite problematizar las naturalizaciones de la recepción de las metáforas sobre el horror, y sobre todo, la construcción de la víctima es *Quiero verme en el espejo* del artista venezolano Cristobal Ochoa. Esta obra tiene una versión documental y una versión de video-arte, y en ellas se registra el testimonio del activista Lorent Saleh cuando se le pide recordar su experiencia de reclusión en un recinto de máxima seguridad conocido como La Tumba. Ochoa decide colocar su cámara imitando la que vigilaba a Saleh todo el tiempo en una habitación que estaba a cinco niveles por debajo del suelo y en la que nunca se apagaba la luz ni se tenía contacto con ninguna persona, porque incluso los vigilantes tenían prohibido comunicarse con el prisionero. En esta representación de la tortura blanca, no solo hay video y sonido sino también un componente histriónico de quien recuerda su experiencia logrando una paradójica superposición de ubicaciones discursivas que complejizan la naturalización de las víctimas, a las que suponemos frágiles e incapaces de llevar adelante una actitud activa e incluso combativa desde su propia experiencia límite (imagen 4).



**Imagen 4:** (seis capturas de video) *Quiero verme en el espejo*. Cristobal Ochoa con la participación de Lorent Saleh, 2019. Captura fija de video

Rancière afirma que tanto el que construye el testimonio como quien registra la imagen, no logran una representación de lo sucedido. Ninguno da cuenta de la totalidad del evento y no puede, en todo caso, obligarse a la imagen a absorber una unidad o una unificación imposible. Los que tomaron las fotos del campo de exterminio, padecieron la atrocidad tanto como los fotografiados. Ellos lo padecen, nosotros las consumimos ya sin el horror real. Sin lo Real. Pero para los críticos iconoclastas, la condición de testigo pasa por no querer dar testimonio, por ser obligado — a diferencia de cualquier fotógrafo documentalista, el del campo, el de guerra o el que ha sido víctima de tortura y encierro en Venezuela o en cualquier país—, a dar testimonio en su condición de testigo. El que toma una foto, desea dar testimonio. El que habla de su experiencia, jamás tuvo la intención de hacerlo, según los críticos iconoclastas. Solo habla porque es obligado. Con esto se alinea el comentario de Rancière sobre el documental *Shoá* de Claude Lanzmann, en el que se reconstruyen escenas a partir del testimonio de algunos presos de los campos:

[el testigo] Tiene que hacerlo simplemente porque tiene que hacerlo. Tiene que hacerlo porque no quiere, porque no puede. No es el contenido de su testimonio lo que importa sino el hecho de que su palabra sea la de alguien a quien lo intolerable del acontecimiento a narrar le quita la posibilidad de hablar; es el hecho de que habla solamente porque es obligado a ello por la voz de otro. (pp. 92, 93).

En la obra de Cristóbal Ochoa, esta dualidad simple se multiplica en muchas aristas reflectantes. ¿Debe Lorent Saleh dar testimonio? ¿Está bien que actúe? ¿Su arrojo frente a la cámara, reflejo de su actitud desafiante ante sus captores, es adecuada? ¿Nos permite acompañarlo o lo impide? ¿Se suspende la empatía por no mostrar debilidad, por ser capaz de representar su propio dolor? En *Omertá petrolera. La era del silencio* la imagen revela la imposibilidad de hablar de lo intolerable. Ella muestra la propia condición irrepresentable de lo ocurrido. La experiencia, en su condición de *hecho intransferible* debe ser capaz de despertar la empatía de quien no la ha vivido, de quien ni siquiera

puede acercarse a ella imaginándola. Rancière defiende la capacidad de la imagen para entrar en relación con el nivel de complejidad extrema de las atrocidades, de esta forma:

La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera. Y la voz no es la manifestación de lo invisible opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en un proceso de construcción de la imagen. Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos “ver” lo que ha visto, por hacernos ver lo que dice. (p. 93).

De modo que la dicotomía *imagen no, palabra sí*, puede también problematizarse por todo el tema de la evocación frente a la presencia. Imaginar por medio de las evocaciones de la palabra o ver: ver apunta a lo común; permite que veamos todos lo mismo para pensar en ello de distintos modos.

Ahora bien ¿qué alternativas hay frente al grado de realismo de la fotografía o el video? La reconstrucción de eventos atroces puede utilizar estrategias similares a la retórica, usando, por ejemplo, figuras metafóricas. Estas metáforas pueden tener distintos tipos de relación con la atrocidad para intentar alcanzar una sensibilización hacia el tema denunciado o una incorporación en el reparto de lo sensible que imposibilite mirar a un lado. Nelson Garrido es la referencia indispensable a la hora de hablar, no sólo de las metáforas del dolor que surgen a partir del 2014, sino de la tradición que en Venezuela existe en torno al imaginario que se rige por la confrontación directa al espectador. Sus conocidos *Tableau vivant* (o fotografías escenográficas, si se prefiere),

son el eje central de su trabajo en temas que incluyen a la violencia y que no distingue entre la época de la social democracia y la de la revolución. Allí están imágenes icónicas como *La Nave de los locos* (1999, imagen 5-1) o la fotografía intervenida de *Caracas Sangrante* (1993, imagen 5-2), una obra que aunque no denuncie ningún caso particular, atiende, y de manera anticipada, a los niveles de violencia que hace de Caracas una de las ciudades más peligrosas de la región en la actualidad. Quizás el artista Armando Ruiz sigue de cerca el uso de este lenguaje crudo y confrontativo con una obra como *Himno* (2014, imagen 6), en la que construye un libro de tela y sangre humana para denunciar el desamparo jurídico del venezolano, el aumento de la violencia, la persecución política, las ejecuciones extrajudiciales, entre otros rasgos de la deriva del Estado.



Imagen 5-1: *La Nave de los locos*  
Nelson Garrido, 1999



**Imagen 5-2: Caracas Sangrante**  
Nelson Garrido, 1993



**Imagen 6: Himno**  
Armando Ruiz, 2014

Del otro lado del gradiente, estarían las metáforas cuya relación con la atrocidad intenta una suerte de poética sutil y, por tanto, menos directa o confrontativa. Una pila de papeles cuidadosamente contabilizados y acumulados en *Ejercicio volumen* (imagen 7) de Teresa Mulet, intentan, uno a uno, estar en el lugar de las 24.763 personas fallecidas que registró el Observatorio Venezolano de la Violencia (<https://observatoriodeviolencia.org.ve/>) en el año 2013. Una almohada intervenida con manchas y con las palabras *Mal Caribe*<sup>12</sup> (imagen 8-1) puede albergar un grito silencioso que nos aproxime al borde de la experiencia intransferible de los balseiros venezolanos que naufragan en el mar (*Mal Caribe*, 2020. Imagen 8-1). O unas alpargatas<sup>13</sup> intervenidas con palabras bordadas, atiende a la semántica del dolor de los millones de emigrantes que se van caminando en una ruta más que extenuante que comienza en cualquier parte de Venezuela, llega a distintos puntos de la frontera con Colombia, sobre todo, y de allí baja a varios países del Continente (*El territorio nos sacude*, 2019-2020. Imagen 8-2). Tanto las construcciones de Garrido y Ruiz como las de Mulet y Valerio son piezas visuales que escapan a la acusación de engaño que desde los tiempos de Platón están asociados a la imagen. Engaño, apariencia, espectáculo. O, como veremos más adelante, pornomiseria. Pero a partir de este rango entre la confrontación y la sutileza ¿cuál sería el más adecuado?

---

12 En clara referencia a *Mar Caribe*, el mar de toda la costa de Venezuela.

13 Las alpargatas son un tipo de calzado tradicional en Venezuela hecho de tela y fibra, aunque hay variaciones contemporáneas que utilizan como suelas, el reciclaje de los cauchos o llantas de vehículos. Cuando usan fibra en las suelas, se parecen a las cocuizas o zapatillas usadas en países del mediterráneo, sobre todo durante el verano.



**Imagen 7:** *Ejercicio volumen.*  
Teresa Mulet, 2013



**Imagen 8-1:** *Mal Caribe*  
Malu Valerio, 2020.



**Imagen 8-2:** *El territorio nos sacude*  
Malu Valerio, 2019-2020.

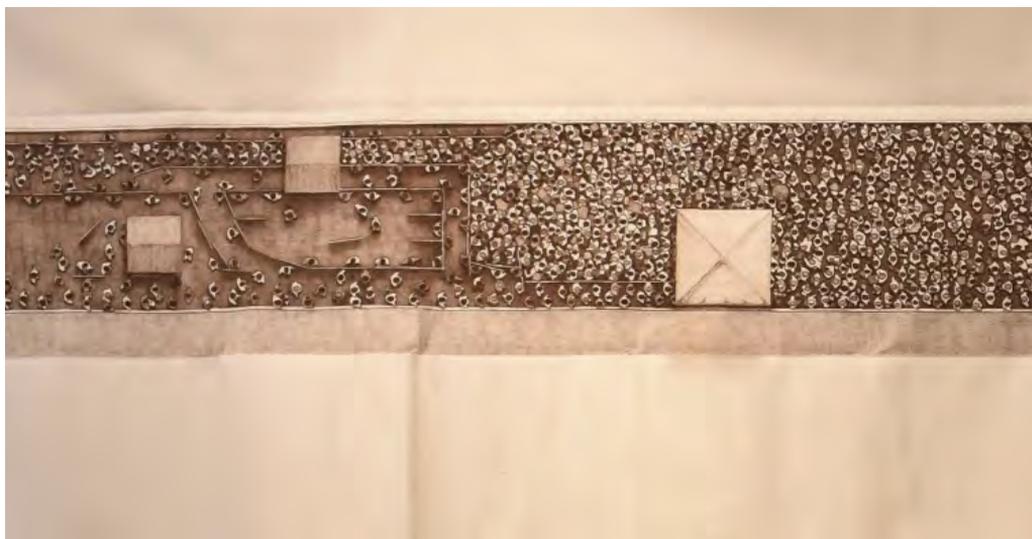
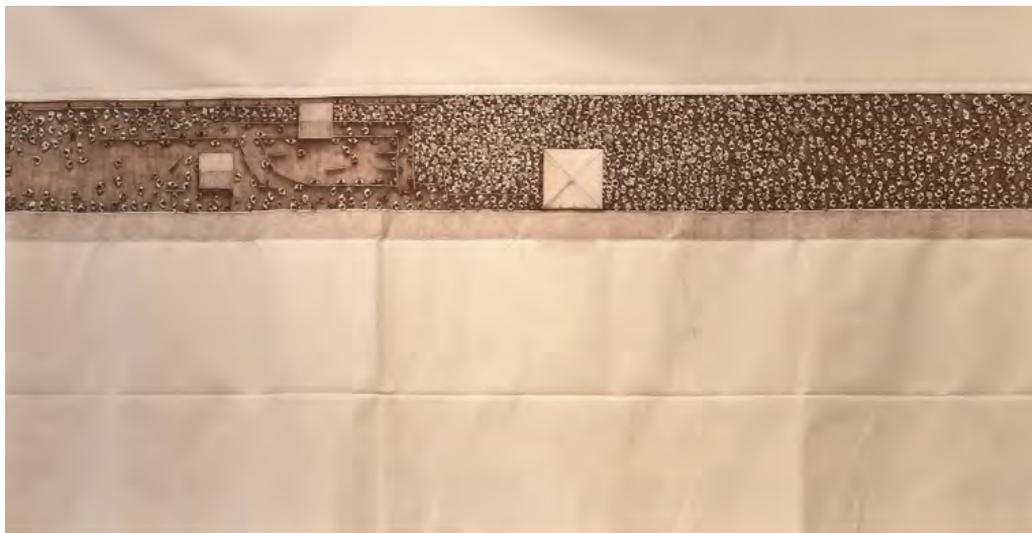
Las obras que propone Rancière para pensar en una estrategia de representación que desafíe a la iconoclastia revestida de toda clase de críticas a la imagen, son dos instalaciones de Alfredo Jaar. En *Real Picture* (1995), el artista de origen chileno usa unas cajas negras en las que mantiene dentro una imagen de cada tutsi masacrado. La imagen no se ve, solo se puede leer el texto que describe el contenido. Pero el texto es, en este caso, al estar separado de la voz, un acontecimiento visual. *The Sound of Silence* (presentada por primera vez en 2006, pero con más de veinte exhibiciones en unos dieciocho países), no solo evade la iconoclastia de los que creen que un horror extremo es, por definición, irrepresentable, sino que problematiza mucho la ubicación de la víctima al mostrarnos que más que un lugar estático, puede ser una dinámica de la cual formamos parte activa como espectadores. Recordemos que esta instalación nos confronta con el suicidio del fotógrafo Kevin Carter, ganador del Premio Pulitzer con una fotografía que capturaba al pequeño Kong Nyong desnutrido y acechado por un buitres. Carter pasó de ser alguien que contribuyó a visibilizar los horrores de la hambruna de Sudán, a ser responsabilizado por hacerse famoso gracias a la situación del niño desnutrido.

Tanto por el gradiente conceptualista de las obras como por la predilección por temas políticos, los artistas venezolanos Juan José Olavarría e Iván Candeo se aproximan a lo que queda subrayado por Rancière en el trabajo de Jaar y también a lo largo de todos sus ensayos en los que una y otra vez afirma que la articulación del arte y la estética, se da plenamente en la política. También coinciden estas obras de los artistas venezolanos en retrotraer capturas desde los dispositivos tecnológicos (un drone, en el caso de Olavarría y un teléfono, en el caso de Candeo) a lenguajes que como el dibujo, podrían pensarse como una suerte de metáfora humanizadora del horror representado en ellas. En *DEL RIGOR EN LA CIENCIA Puente Internacional Simón Bolívar* (imagen 9-1 y 9-2), Olavarría se dedica a cifrar el drama que se origina por el cierre del tránsito vehicular, en el año 2015, de uno de los pasos fronterizos más dinámicos de Latinoamérica; una situación que se fue agravando hasta llegar a una crisis muy severa debido a la escasez de alimentos y medicinas en 2016 y, más tarde, con el tránsito de un promedio de 25 mil venezolanos que comenzaron a emigrar hacia el Sur del Continente. En Óscar Pérez el insurrecto de Venezuela (imagen 10), Candeo usa el lenguaje del *storyboard* (o guión gráfico de planificación de una secuencia de cine o video) para invertir el tiempo de las tomas de video en situaciones de tensión o violencia política, como el de la masacre de un disidente alzado en armas que en enero de 2018 transmitió por las redes el momento en el que es asechado por las fuerzas oficiales del gobierno; Candeo usa un instrumento de planificación de las tomas, como una herramienta de análisis posterior para cuestionar la espontaneidad de los sucesos captados, la mayoría de las veces, como hecho noticioso. Las obras de Olavarría y Candeo acompañan, especialmente, una de las conclusiones a las que llega Rancière en este ensayo sobre las imágenes intolerables:

La cuestión de lo intolerable debe entonces ser desplazada. El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto

de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo. (p. 99).

Una vez que tomamos cuidado —curamos— todos los aspectos posibles en torno a la difícil tarea de mostrar —y con ello significar— los actos de deshumanización, podríamos pensar que estamos preparados para hacer de ellos un evento que permita ensanchar y fortalecer el cuerpo político y social que los ha padecido. En ese sentido, y siguiendo muy de cerca esta última conclusión de Rancière y aquella cita de Richard Rorty con la que comenzamos este ensayo, podemos decir que visibilizar el dolor puede derivar en una construcción de comunidad, de sentido común. La visibilización puede entenderse como un intento por detenernos todos a significar algo; un esfuerzo por incorporar en nosotros, en tanto *nosotros*, un significado. Un sentido del estar juntos, un modo de percibir y sentir lo mismo y a través de ello, procurar el encuentro sin unidad, sin homogenización. Entonces, no se trata de oponer realidad a apariencia sino de construir “otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones”. (p. 102).



**Imagen 9-1 y 9-2:** *Del rigor en la ciencia: Puente Internacional Simón Bolívar.*  
Tierra del puente sobre tela. 155 x 437cm  
Juan José Olavarría, 2020



## Pornomiseria o memoria: ¿un falso dilema?

En el contexto cultural venezolano se ha dicho que algunas de estas obras que se ocupan del dolor, pudieran estar rozando la complacencia de las miradas estereotipadas que ven como propio de los países latinoamericanos, muchos de estos acontecimientos desbordados de violencia y miseria. A este tipo de complacencia se le suele llamar *pornomiseria*. Este término surgió del corto *Agarrando pueblo* de Luis Ospina y Carlos Mayolo, pero también es usado para hablar de un cierto tipo de amarillismo periodístico que se centra en el drama y no busca analizar la causa o presentar un contexto con suficiente complejidad sobre el evento reseñado.

Indudablemente que la construcción de metáforas en torno a situaciones atroces puede derivar en pornomiseria, esto es, en el regodeo de la parte más atroz del acontecimiento con la finalidad de complacer miradas de minusvalía que no procuran ninguna apertura reflexiva hacia la complejidad. Quizás las críticas que referimos a la exposición *Memoires des camps* tiene que ver con este tipo de valoración, y más allá de esta especulación, también podríamos referirnos a las denuncias que reciben algunos artistas por parte de las propias víctimas que se supone están siendo significadas, hasta llegar a la exigencia de censura de la obra por interpretarla como un modo de subrayar el atropello o la violación de sus derechos humanos que ya han sido violados<sup>14</sup>.

Del otro lado del rango de la valoración, en el que seguramente no hay posiciones inamovibles, estaría la construcción de políticas públicas que sean capaces de llevar adelante *la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible*. El dispositivo de visibilidad apropiado podría coincidir, en el caso venezolano —y en función de una restauración de las

---

14 Para ilustrar este punto, podemos referir la noticia reciente en torno a un proyecto que el artista Santiago Sierra intentaba con un museo australiano, y en el que pretendía sumergir en sangre indígena la bandera británica. Hasta el 5 de julio de 2021 se podía leer la reseña en este enlace: [https://www.abc.es/cultura/arte/abci-grupos-indigenas-frenan-obra-santiago-sierra-repugnante-irrespetuosa-y-traumatizante-202103232022\\_noticia.html?fbclid=IwAR0EUP3jSZVRCb2oYgVpxY-8o-5HUFuRfUkfHp\\_jdiwVj1Br3JhvHx7UfM](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-grupos-indigenas-frenan-obra-santiago-sierra-repugnante-irrespetuosa-y-traumatizante-202103232022_noticia.html?fbclid=IwAR0EUP3jSZVRCb2oYgVpxY-8o-5HUFuRfUkfHp_jdiwVj1Br3JhvHx7UfM)

narrativas colectivas que han perdido la continuidad dado el quiebre que ha instaurado el período llamado “revolucionario”<sup>15</sup>—, un museo de la memoria que opere directamente como emisor de discursos que introduzcan en el reparto de lo sensible, a aquellas personas y comunidades cuyos derechos humanos y civiles, por supuesto, han sido violentados o anulados. La memoria tiene que ver más con el repliegue del olvido y menos con la interpretación de los hechos pasados. La memoria se construye más sobre los traumas, los dolores y las pequeñas historias que sobre los hechos o eventos generales. Teniendo al dolor como relato o discurso institucional, y siendo el dolor una categoría prelingüística y universal, las posiciones ideológico/políticas que establecen el adentro y el afuera de la comunidad política, quedan suspendidas en el museo en su calidad de dispositivo. Un espacio discursivo que tenga como objetivo la construcción de las víctimas como sujetos políticos, es un espacio reservado para el reconocimiento más radical.

Las políticas públicas de la memoria, que tienen sobrados ejemplos incluyendo los Museos de la memoria, son un instrumento de pacificación porque centran la atención en un sujeto político que es ante todo una víctima, la de aquel o éste bando, la de aquel ejercicio de poder o la de este ejercicio de poder. La del momento de la democracia policial e insuficiente o la de la dictadura militar. Son espacios —dispositivos más bien—, en los que es posible reconfigurar la narrativa colectiva, por no hablar de la historia, reparar a las víctimas y resemantizar la violencia. Se recuerda a las víctimas, para lo cual se hace necesario construir los eventos de modo sensible (documentales, obras, representaciones...) y se condena al olvido a los que provocaron ese dolor. La memoria se convierte en un deber moral y el olvido en un imperativo político y civil.

---

15 No estoy afirmando con esto que la restauración de la narrativa pasaría solo por visibilizar el dolor que ha producido este período también conocido como la Quinta República, sino que su irrupción en el tiempo de la contemporaneidad venezolana, que lo es en tanto *revolución*, ameritaría la reconstrucción de las narrativas basadas en la visibilización del dolor, y eso incluye las del período conocido como el Pacto de Puntofijo, o las de las Dictaduras del siglo XX, por no hablar del siglo XIX ya que es más difícil establecer una relación no histórica con este período.

Pero la construcción de las representaciones que cifran el dolor ya han comenzado, sin esperar que surja la voluntad política para que podamos dar el siguiente paso<sup>16</sup>.

Caracas, 2021.

---

## Referencias bibliográficas

- RORTY, Richard (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Buenos Aires: Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Estética y política. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

---

16 Esta investigación tiene una versión curatorial para una futura exposición en la que se reúnen, por los momentos, además de los artistas mencionados, obras de: Dianora Pérez, Juan Toro, Érika Ordosgoitti, Carlos Salazar, Zahíra González, May Medina, Violette Bule, Ana Mosquera, Antonio José García, Génesis Alayón, Diana López, José Vivenes y Rafael Arteaga.