



Íconos. Revista de Ciencias Sociales  
ISSN: 1390-1249  
revistaiconos@flacso.edu.ec  
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales  
Ecuador

## Representación claroscuro: una exploración audiovisual y teórica de la representación del pasado en el cine documental

**Stollbrock Trujillo, Gerrit**

Representación claroscuro: una exploración audiovisual y teórica de la representación del pasado en el cine documental

Íconos. Revista de Ciencias Sociales, núm. 59, 2017

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50952702004>

**DOI:** <https://doi.org/https://dx.doi.org/10.17141/iconos.59.2017.2678>

Copyright 2017 FLACSO Ecuador

Copyright 2017 FLACSO Ecuador



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-SinDerivar 3.0 Internacional.

# Representación claroscuro: una exploración audiovisual y teórica de la representación del pasado en el cine documental

Claroscuro Representation: An Audio-visual and Theoretical Exploration of the Representation of the Past Through Documentary Filmmaking

Representação chiaroescura: uma exploração audiovisual e teórica da representação do passado no cinema documentário

Gerrit Stollbrock Trujillo <sup>1</sup> [gerritkarl@gmail.com](mailto:gerritkarl@gmail.com)  
*Universidad Externado de Colombia, Colombia*

Iconos. Revista de Ciencias Sociales,  
núm. 59, 2017

Facultad Latinoamericana de Ciencias  
Sociales, Ecuador

Recepción: 06 Marzo 2017  
Aprobación: 22 Junio 2017

DOI: [https://doi.org/  
https://dx.doi.org/10.17141/  
iconos.59.2017.2678](https://doi.org/https://dx.doi.org/10.17141/iconos.59.2017.2678)

Redalyc: [https://www.redalyc.org/  
articulo.oa?id=50952702004](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50952702004)

**Resumen:** Desde la imbricación entre producción audiovisual e investigación teórica, este artículo parte de la experiencia de realización de un documental sobre el pasado de una planta de cemento en Colombia: La Siberia. Las tensiones entre la construcción narrativa del documental y la inmensidad del archivo desechado conducen a una búsqueda teórica para responder a la iconoclasia propia de la crítica postestructuralista de la historia. Ello conlleva la formulación del concepto de representación claroscuro, definida como una representación capaz de hacer visible sus propios límites. Tras poner a prueba su aplicación en el lenguaje del cine documental, en específico en La Siberia, y sugerir su pertinencia para otros contextos de representación del pasado, la investigación teórica conduce finalmente a la formulación de un nuevo proyecto de arte. El conjunto del proceso de investigación, en su diálogo entre experiencia y teoría, es interpretado desde el modelo de abducción propuesto por Charles Sanders Peirce. Descriptores: memoria; ruina; cine documental; archivo; iconoclasia; autoetnografía; abducción.

**Palabras clave:** memoria, ruina, cine documental, archivo, iconoclasia, autoetnografía, abducción.

**Abstract:** At the nexus between audio-visual production and theoretical research, this article is based on the experience of producing a documentary on the history of a cement plant in Colombia: La Siberia. The tensions between the narratives constructed in the documentary and the immensity of the discarded archives from the plant drive a theoretical quest to respond to its own iconoclast and the post-structuralist critique of history. This brought us to the formulation of the concept of claroscuro representation, defined as representation that is transparent about its own limitations. I put this concept to the test through the medium of documentary film, talking specifically about the making of La Siberia, and suggest its relevance in other projects that attempt to represent the past or history through film. I suggest that this theory drives us towards the formulation of a new artistic project. The research process, and the dialogue between theory and practice, is interpreted using the model of abduction proposed by Charles Sanders Peirce.

**Keywords:** memory, ruins, documentary film, archives, iconoclast, auto-ethnography, abduction.

**Resumo:** Desde o entrelaçamento entre produção audiovisual e investigação teórica, este artigo parte da experiência de realização de um documentário sobre o passado de uma fábrica de cimento na Colômbia: La Sibéria. As tensões entre a construção narrativa do documentário e a imensidão do arquivo descartado conduzem a uma busca teórica para

responder à iconoclastia própria da crítica pós-estruturalista da história. Isso envolve a formulação do conceito de representação *chiaroscuro*, definida como uma representação capaz de tornar visíveis os seus próprios limites. Depois de testar a sua aplicação na linguagem documental, especificamente em *La Sibéria*, e sugerir a sua pertinência para outros contextos de representação do passado, a pesquisa teórica conduz finalmente à formulação de um novo projeto de arte. O conjunto do processo de pesquisa, no seu diálogo entre experiência e teoria, é interpretado a partir do modelo de abdução proposto por Charles Sanders Peirce.

**Palavras-chave:** memória, ruína, cinema documentário, arquivo, iconoclastia, auto-etnografia, abdução.

La experiencia es nuestra única maestra.

*Charles Sanders Peirce (1903)*

A continuación, presento un proceso de investigación en torno al documental como dispositivo de memoria que ha involucrado una fuerte imbricación entre realización audiovisual y su elaboración teórica. En consonancia con el concepto de “autoetnografía” (Ellis et al. 2011), mi experiencia como investigador-realizador ha ocupado un lugar central como catalizador de la misma a nivel teórico y el intento por conceptualizar el proceso ha sido a posteriori; como lo sugieren los autores, este texto es más bien la construcción de un relato que busca darle sentido al conjunto del proceso.

En este intento por comprender reflexivamente el proceso, propongo una interpretación desde el “modelo de abducción” de Charles Sanders Peirce (1931). En términos muy sintéticos, lo que define la abducción es el hecho de que se inicia con *hechos de la experiencia*, los cuales motivan la “necesidad”, apremiante diría Peirce, de un *abordaje teórico* para ser explicados y cuyos resultados son luego llevados de nuevo a los hechos de la experiencia para constatar su eficacia explicativa (Tsang 2013).<sup>1</sup> Aunque este modelo estuvo inicialmente formulado por Peirce para explicar el progreso del conocimiento científico, Peirce lo amplió luego para explicar procesos de conocimiento que van desde lo personal hasta los procesos creativos propios del arte (Harrovitz 1988).

En este caso, la investigación teórica que presento estuvo inspirada inicialmente en la “experiencia” de realización del documental *La Siberia* (2015, 86 minutos) que codirigí con Iván Sierra.<sup>2</sup> Luego, los resultados de la exploración teórica llevaron, a su vez, a su aplicación en el marco de un nuevo proyecto: la videoinstalación *La Siberia: recuerda al olvidar*, basada en el documental y realizada en el marco del proyecto curatorial Museo Efímero del Olvido - Salón Regional de Artistas Zona Centro en Colombia en 2015.<sup>3</sup> En la medida en que es una interpretación a posteriori, un ejercicio narrativo para dar forma a lo informe, emplearé comillas para referirme a cada uno de los momentos del proceso: “experiencia”, “teoría”, entre otros. Por otra parte, es importante anticipar que la interpretación desde los tres momentos de la abducción en Peirce hace visibles los énfasis de cada uno de los momentos del proceso de investigación. En la conclusión, mencionaré posibles limitaciones en el uso de este modelo.

Por lo anterior, este artículo puede ser comprendido como la presentación de un caso práctico en las discusiones sobre la relación entre la investigación en ciencias sociales, por un lado, y la búsqueda por involucrar medios “más allá del texto” en el arte, la visualidad y la creación audiovisual, en particular.<sup>4</sup> Al finalizar, retomaré la reflexión relativa a la propuesta de conceptualizar el proceso desde el modelo de Peirce.

En cuanto sus contenidos, los resultados de la investigación pueden resultar pertinentes para contextos donde la memoria social toma un lugar cada vez más prominente en la discusión pública, como sucede en Colombia actualmente, y como lo es en contextos de posdictadura en otros países de América Latina. En el caso particular de Colombia, existe un marco legal que, desde el año 2005, promueve procesos de memoria histórica desde la institucionalidad y busca apoyar y fortalecer procesos de memoria social, fundamentalmente desde las víctimas.<sup>5</sup> El cine documental, quizá por su carácter factual y por su efectividad como objeto comunicativo, ha ocupado un lugar privilegiado entre los dispositivos de representación de la memoria social: por solo nombrar un ejemplo, varios de los informes de memoria histórica construidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica en Colombia han estado acompañados por productos audiovisuales con el fin de comunicar los mensajes centrales de estos informes a una audiencia más amplia.

Dado el contexto anterior, presento como resultado principal de la investigación teórica el concepto de *representación claroscuro* referido a representaciones del pasado.<sup>6</sup> La defino como una representación que involucra una proposición de segundo orden referente a la fragilidad de la representación: el hecho de que todo recuerdo implica al mismo tiempo olvido. Así, este concepto condensa un imperativo ético, o una invitación quizás, a evidenciar la fragilidad de las representaciones del pasado. Exploro en esta investigación su aplicación en el marco del cine documental y las estrategias que este medio dispone para hacer visible esa fragilidad. Puede, no obstante, contribuir también a la reflexión sobre la representación del pasado en otros dispositivos comunicativos, desde las estrategias narrativas de la literatura a las estrategias curatoriales de los museos de memoria, donde necesariamente deberá abordarse reflexivamente el estatus de la representación por las complejas relaciones entre representación, dolor y duelo que pueden estar implicadas.

Para cumplir con este doble objetivo de interpretación metodológica y de apuesta teórica, sigo la estructura de la abducción de Peirce: Experiencia-Teoría-Experiencia (E-T-E). En el primer apartado, “(E) *La Siberia*: una “experiencia” audiovisual”, sintetizo los aspectos más determinantes de la experiencia de realización de *La Siberia* como catalizadores de la búsqueda teórica. En el segundo apartado, “(T) La búsqueda de la representación claroscuro”, presento los principales resultados de esta búsqueda, la cual llevó a formular ese concepto, definirlo y aplicarlo en el marco del lenguaje del cine documental. Finalmente, en el último apartado titulado “(E) El regreso a la “experiencia” audiovisual”, muestro cómo la investigación teórica permeó un proyecto que desarrollé en forma posterior.

### (E) *La Siberia*: una “experiencia” audiovisual

La Siberia fue una planta de cemento construida por la empresa Cementos Samper en el municipio de La Calera, ubicado al nororiente de Bogotá (Colombia). Entró en operación en 1934 con el fin de surtir cemento para la acelerada expansión urbana de la capital colombiana a mediados del siglo XX. Como mano de obra principal, incorporó a los habitantes del municipio, cuya población era preponderantemente rural. La Siberia conjugaba una urbanización del mismo nombre, donde vivían muchas familias de los antiguos trabajadores, incluyendo en sus instalaciones una escuela y un centro cultural. Por todo lo anterior, se constituyó en el eje de las actividades económicas de La Calera, así como de sus actividades culturales. Cerrada en 1998, entre otras, por causa de la obsolescencia tecnológica, la escasez de materia prima y los cambios en la estructura del mercado del cemento, hoy en día La Siberia es una monumental y escalofriante ruina. Lentamente carcomida entre sus grietas por el verde del campo que la circunda, el cemento derretido de su estructura aún evoca en forma inexplicable a Chernobyl.



Fotograma de *La Siberia*: las ruinas al amanecer.

Por mi lado, tenía cierta familiaridad con la empresa en funcionamiento porque viví en La Calera durante mi niñez y juventud y fui vecino de algunos de sus antiguos trabajadores por más de 20 años, entre 1985 y 2007. *La Siberia*, el documental, nació de la confrontación inesperada con las ruinas, apenas 10 años después de su cierre en el año 2009: ¿si fue tan turbador mi propio encuentro con el lugar, cuál sería la experiencia de los antiguos habitantes de La Siberia, muchos de los cuales, al vivir en La Calera, “conviven” con ese inmenso y espeluznante esqueleto? En diálogo con Iván Sierra, un amigo cineasta colombiano, el documental surgió como respuesta a la urgencia de explorar esta pregunta. Fue realizado entre 2010 y 2015 y aborda la memoria de La Siberia, así como el significado de la ruina para los antiguos habitantes, por medio de la confrontación con el espacio y sus recuerdos.

El proceso de realización no siguió métodos etnográficos en sentido estricto. Sin embargo, en el marco de un proceso de investigación que corrió en paralelo con la realización, los dos dispositivos principales del documental para abordar la memoria de los antiguos habitantes de La Siberia tienen una fuerte resonancia con métodos propios de la antropología, siendo al mismo tiempo fundamentales para la tradición del cine documental: por un lado, entrevistas con profundidad y, por otro lado, el registro filmico de los recorridos de los personajes por los espacios, sin brindar ninguna instrucción previa, en los cuales el acto de recordar emerge a través del acto de caminar, siguiendo las imbricaciones entre etnografía y el acto de caminar que sintetizan Ingold y Vergunst (2008). En última instancia, el documental fue un medio de inmersión para investigar la relación de los antiguos habitantes y trabajadores con las ruinas.

Uno de los hallazgos que más marcó las estrategias narrativas de *La Siberia* fue la relación ambigua que establecen los distintos personajes con este espacio. Por un lado, aparece en ellos la sorpresa de constatar su existencia: “Decían que la planta de Samper ya había desaparecido, que ya no quedaba nada, que la habían demolido, ¡pero mire que ahí está! “¡Ahí está!” dice Álvaro Triviño, uno de los personajes del documental. Esta sorpresa ante los restos tiene, a su vez, una correspondencia con el entusiasmo que impregna sus actos de recuerdo.

La némesis de este entusiasmo es la desilusión ante lo poco que queda de la ruina y, en forma análoga, la indiferencia frente a sus recuerdos o el desánimo y la frustración ante su fragilidad: “Ya hay cosas que uno no se acuerda, y a veces no le gusta recordar cosas que poca importancia tienen ya... Yo pa qué le cuento que me dieron la pala y la carretilla y que a los 15 días...”, cuenta Carlos Cortés.

Esta dualidad de su relación con el espacio dio forma a la estructura narrativa del documental durante el proceso de edición. Las dos grandes partes del documental están marcadas por esos dos estados anímicos: el entusiasmo ante los restos que desde la nostalgia “reviven” La Siberia, por una parte, y la desilusión ante la constatación de la ausencia y la lenta disolución del “artificio” de la memoria hacia el final del documental, por la otra.





Fotograma de *La Siberia*: un antiguo trabajador busca el camino de salida de uno de los espacios.

La experiencia etnográfica tuvo su espejo en una dimensión autoetnográfica, en el sentido de Ellis et al. 2011, en cuanto atravesada por mi experiencia como realizador, la cual fue la principal catalizadora de la exploración teórica. En efecto, esa misma ambigüedad de los restos tiene también una contraparte autoetnográfica: tener que enfrentar como realizador los restos del archivo audiovisual del documental y construir desde ellos un sentido en el marco de las convenciones del cine documental.

En consonancia con el entusiasmo de los antiguos personajes, la confrontación con ese pasado se tradujo en un impulso obsesivo de registro del espacio, de personajes y de historias: 160 horas de material, 48 personajes, 20 días de registro del espacio, como si la dimensión del registro del archivo audiovisual de *La Siberia* pudieran compensar la ausencia y corresponderse con la dimensión de *La Siberia* en vida, de esos 70 años de historia, de los millones de recuerdos que antiguos trabajadores y habitantes guardan y su entusiasmo al narrarlos.

A nivel autoetnográfico, la respectiva némesis del entusiasmo se manifestó especialmente en el proceso de edición que, en última instancia, implicaba constreñir los resultados de ese proceso obsesivo de registro a las restricciones del lenguaje documental: la fascinante y trágica alquimia de convertir 160 horas en los 86 minutos que hoy en día tiene *La Siberia* y, sobre todo, someterlas a las restricciones narrativas propias del medio, pues debíamos contar una historia linealmente. En forma paralela a la desilusión que experimentaban nuestros personajes con la ruina, el proceso de edición evidenció tensiones propias del documental como dispositivo de memoria: un relato solo se construye a partir de desechar y desechar restos audiovisuales.



Pantallas que exhiben el material de archivo en la videoinstalación *La Siberia: recuerda al olvidar*.

Posteriormente, en el marco del proceso de producción del proyecto *La Siberia: recuerda al olvidar*, que señalo brevemente más adelante, interpretaría esta experiencia como manifestación de la paradoja que atraviesa el acto de recordar, la cual exploraríamos en forma plástica. El pivote entre uno y otro momento fue, justamente, la formulación teórica del concepto de representación claroscuro, de la cual presento una síntesis a continuación.

### (T) La búsqueda de la *representación claroscuro*

La necesidad de dar sentido a esta experiencia con los límites del documental como dispositivo de memoria catalizó la búsqueda por comprender las ambigüedades propias de la representación del pasado que enfrentamos como realizadores. La consecuencia fue el “salto” urgente a la teoría, como sucede en el modelo abductivo peirceano. A continuación, presento una síntesis de este estadio del proceso de investigación.<sup>7</sup>

Debido al interés por comprender las tensiones propias de la representación del pasado en el documental, una parte sustantiva de esta investigación teórica dialoga con un caso de estudio que resulta icónico en la historia del cine documental y los estudios visuales, aunque parezca distante al contexto de *La Siberia*: la representación del Holocausto. A pesar de esta aparente lejanía, el Holocausto resulta pertinente como ejemplo, en la medida en que, siguiendo a Guerin y Hallas (2005), puede ser considerado un “caso extremo” en la imposibilidad de representar el pasado, por las dimensiones de violencia y trauma involucradas, problematizando, por ende, el uso de cualquier imagen.<sup>8</sup>



## *La paradoja del inmemorial y la amenaza de la iconoclasia*

Un primer resultado de la búsqueda a nivel teórico consistió en el encuentro con la crítica postestructuralista de la historia, en particular, con la “paradoja del inmemorial” de Lyotard (1990). La relación dialéctica entre memoria y olvido ha tenido una infinidad de manifestaciones a nivel teórico y ha sido abordada por distintos autores y tradiciones. Sin embargo, en el intento por construir un correlato teórico de la ambigüedad que atravesó mi experiencia como realizador de un documental que aborda la representación del pasado, la paradoja del inmemorial no solo la condensaba, sino que la llevaba a una dimensión perturbadora: de acuerdo con esta paradoja, todo intento por representar el pasado está condenado al fracaso, porque “toda memoria en el sentido tradicional de representación involucra el olvido del terror sin origen que la genera” (Lyotard 1990, 28, subrayado me corresponde).

Una vez palpada esa tensión aparentemente trágica entre memoria y olvido que plantea la paradoja, que resonaba fuertemente con mi “experiencia” en la realización de *La Siberia*, es posible analizarla. La formulación de Lyotard tiene como punto de partida la imposibilidad de representar un recuerdo traumático, según fue planteada por Freud. Representar un evento traumático del pasado implica necesariamente “olvidarlo”: no es posible representarlo como tal, de acuerdo con la definición de “trauma” en Freud (Lyotard 1990).<sup>9</sup>

Como lo mencionaré más adelante, varias investigaciones teóricas sobre trauma y documental siguen en la línea de esta conclusión circunscrita al problema de la representación del trauma. Sin embargo, la paradoja del inmemorial es extrapolada por Lyotard a toda memoria, a toda representación del pasado “en el sentido tradicional”. Con miras a ser sintéticos, es posible argumentar a favor de esta extrapolación que podría parecer problemática y que Lyotard no justifica explícitamente si iniciamos por comprender que es “el olvido el que hace posible la memoria” (Ricoeur 2000): toda representación del pasado implica fuertes procesos de selección, debido a los límites materiales de la representación, pero también se enfrenta, por un lado, a la contingencia de los restos (de memoria, documentación o ruina) que sobreviven y, por otro, a su interpretación, tal como lo mencioné en referencia al proceso de edición de *La Siberia* y los restos de archivo que el documental esconde.

El núcleo de la paradoja de Lyotard va, no obstante, más allá. Además de implicar esos “olvidos” propios del proceso de selección y sus contingencias, la memoria comprende un “olvido” de segundo orden: el recuerdo se presenta a sí mismo como una “descripción totalizante” (Christodoulidis 2001). En palabras de Christodoulidis, un recuerdo sobre un evento X contiene subrepticamente una afirmación del tipo “X sucedió de esa manera y no de otra”, encubriendo esa fragilidad que le es intrínseca como representación. Si atendemos la paradoja en la medida en que afecta toda representación del pasado, la consecuencia que se desprende de ella parece ser la “iconoclasia” (Guerin y Hallas 2005): el necesario acto de renunciar a toda forma de representación del pasado.

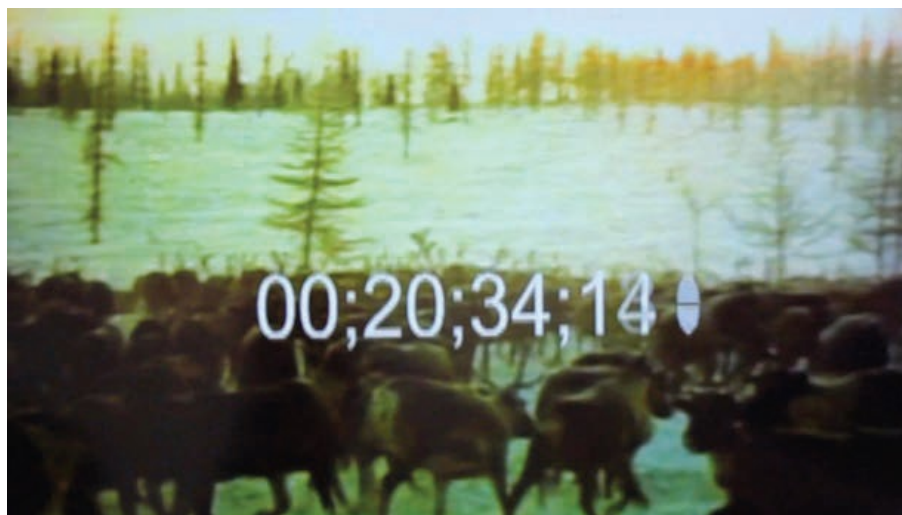


Fotogramas en secuencia de *La Siberia*: la caída de la torre más icónica en el cable que llevaba la caliza de la mina a la planta.

Asumida la urgencia de narrar el pasado, una presuposición básica a la luz de la previa realización del documental, las consecuencias de esa renuncia resultaban inconcebibles. Por otro lado, es posible interpretarlas en clave psicoanalítica para hacer visible la urgencia de buscar una salida a la amenaza de la iconoclasia. La posibilidad de narrar el pasado tiene un sentido de “duelo”, siguiendo a Bal et al. (1999). La paradoja de Lyotard se insinúa como amenaza, entonces, de todo proceso de “duelo”, tal como es analizado por Derrida (2001) cuando Lyotard advierte sin más: “No deberá haber duelo”.<sup>10</sup> La consecuencia de la iconoclasia, de este “aborto prematuro” de todo intento por narrar el pasado (La Capra 1994), podría ser comprendido a la luz del psicoanálisis, entonces, como “melancolía”.

### *El inmemorial, la imagen fotográfica y el documental*

Un contexto nuclear del cine documental que ha sido abordado desde la teoría del documental y en el que se manifiesta la paradoja del inmemorial es el análisis semiótico de la imagen fotográfica. De acuerdo con el análisis que Barthes hace de la fotografía en su clásico texto *La cámara lúcida*, la “esencia” de la fotografía puede ser caracterizada como el “que-ha-sido” (Barthes 1989): ella es la huella físico-química de un instante de tiempo pasado. Siguiendo las categorías peirceanas de los signos, podría ser definida como un “índice”: supone la necesidad de un referente para tener sentido, tal como sucede con los signos en un termómetro que tienen sentido en referencia a la temperatura exterior (Peirce 1931). La teoría del documental ha incorporado esta conclusión, asumiendo que el documental es también esencialmente “indicial” (Nichols 1991).



Fotograma de *La Siberia*: archivo audiovisual de Siberia, Rusia.

Sin embargo, siguiendo al mismo Peirce, aunque la fotografía puede tener un sentido indicial, es preponderantemente icónica en la medida en que puede tener sentido sin la necesidad de su referente (Tsang 2013).

Lo anterior es visible en el caso de la ya clásica discusión sobre el uso de las imágenes de archivo en el caso del Holocausto. En efecto, las pocas imágenes de archivo que sobrevivieron a la erradicación de testimonios propia de la “solución final” (Didi-Huberman 2004) han sido usadas para representar el Holocausto en general como íconos, sin considerar las particularidades de su referente indicial: el campo de concentración de Bergen-Belsen. Adicionalmente el uso de estas imágenes pasa por alto no solo las complejidades semánticas de la representación de la violencia y el trauma en la imagen fotográfica, sino el hecho de que la solución final estaba encaminada a acabar con los registros documentales, con las huellas, y que estas pocas que quedan son una muestra infinitamente pequeña. Este ocultamiento de su fragilidad, que viene de su carácter icónico, es justamente una manifestación de la “paradoja inmemorial”. En consonancia con la amenaza de la iconoclasia mencionada, las estrategias fílmicas de Claude Lanzmann en *Shoah* tienen a la base una “prohibición de imágenes” (*Bildverbot*) que responde a este peligro: renuncia a todo uso de material de archivo fotográfico, en oposición a las imágenes usadas por Alain Resnais en *Noche y niebla* (Winston 2012).<sup>11</sup>



Imagen fotográfica del campo de concentración Bergen-Belsen.

Presentadas las tensiones que atraviesan la imagen fotográfica como representación del pasado en ese “caso extremo”, demos ahora una mirada breve al resto de signos que componen el lenguaje documental. Si como lo afirma David MacDougall, la representación filmica es la “síntesis de varios modos de representación que remedan la representación mental” (MacDougall 1992), en los documentales históricos sucede que un arsenal de signos confabulan para crear la ficción de la presencia (Bruzzi 2000). En efecto, no solo se trata del uso de imágenes de archivo y la supuesta cualidad indicial mencionada antes: la voz en *off* y el uso de testigos y expertos pretenden crear la ilusión de la “absoluta presencia” (Barthes, citado en Lupton 2005) del pasado: el pasado ausente finge estar completamente a la mano, accesible para el espectador.

En síntesis, en la medida en que la imagen fotográfica está en el corazón del lenguaje documental y es preponderantemente icónica, por otra parte va unida a un conjunto de signos puestos a disposición para soportar la ficción de la accesibilidad del pasado; la amenaza del inmemorial acecha, entonces, igualmente al cine documental.

La consecuencia de lo anterior parece ser la reafirmación de la iconoclasia, pues los documentales promueven el olvido de lo que permanece irrepresentado, no filmado. La única representación posible parecería ser lo que Renov reseña como una de las materializaciones más concretas de la imposibilidad de representar el trauma en el documental, la cual, además, hace patente su cualidad indicial: durante el bombardeo de Hiroshima hubo un registro audiovisual desde un avión en el cual la película se quemó totalmente debido a las temperaturas causadas por la radiación y lo único que queda es un hueco negro en la película: “La imposibilidad de representar la muerte se concreta físicamente, materialmente, en un conjunto nulo en el dominio de lo indicial y la significación” (Renov 2004, traducción propia).<sup>12</sup>

## *Representación claroscuro*

¿Estamos abocados al “negro” como única posibilidad de representar el pasado en el documental? ¿O es posible una representación que esté a salvo del immemorial? Dada la urgencia por narrar el pasado, en la investigación teórica me centré luego en buscar respuestas teóricas a la paradoja de Lyotard.

Un primer indicio lo brinda el mismo Lyotard: en el marco de la formulación de la paradoja, este autor se refiere a toda memoria “en el sentido tradicional”, lo que parece sugerir la posibilidad de una representación en un sentido “no tradicional”, aunque aún parezca indeterminado su sentido. Pero hay otras pistas adicionales: afirma Lyotard que si no fuera posible una representación a salvo del inmemorial, tampoco habría tenido sentido el acto de escritura en autores que resultan para él ejemplares (Lyotard 1990, 34). Lyotard introduce a paso seguido el concepto kantiano de lo “sublime” para condensar lo que caracteriza a ciertas obras de arte, como la obra literaria de Eli Wiesel o Shoah de Lanzmann, que a su juicio lo hacen posible: desencadenan una “afección sin representación” (Lyotard 1990, subrayado me corresponde).

Esta sugerencia da un aire. Sin embargo, Lyotard sigue dejando en ascuas, pues se abstiene de dar pistas sobre las condiciones que debe cumplir una obra de arte para producir el sentimiento de lo sublime: “Simplemeee sucede” (Lyotard 1990).<sup>13</sup> Un primer indicio para salir de este oscurantismo de Lyotard lo encontré en los debates sobre la representación del trauma en general (Guerin y Hallas 2005), así como en los abordajes teóricos de la representación del trauma en el documental (Hirsch 2005, Walker 2005). Estos sugieren que es posible, para una representación, enunciar su fragilidad, es decir, que comprenda un enunciado que evite los olvidos de segundo orden que están implicados en la paradoja del inmemorial, como el mismo Lyotard lo sugiere. El cine de vanguardia o modernista podría ser considerado una exploración similar porque “formalmente reproduce la experiencia del espectador de poder observar, de repente, *lo impensable*” (Hirsch 2005, traducción propia).

Sin embargo, las apuestas teóricas mencionadas antes dejan para mí un vacío explicativo fundamental: no abordan explícitamente el hecho que, a fin de cuentas, en todos los casos, aún si hace visible el fracaso de la representación en forma metatextual, ellas son en sí mismas representaciones. Tampoco lo hace explícito el mismo Lyotard cuando introduce su concepto de lo “sublime” como “afección sin representación”. Aunque hay una insistencia recurrente en la necesidad de romper convenciones “realistas” en estas representaciones, ninguno de estos autores aborda la amenaza de la iconoclasia ni su contraparte psicoanalítica, la melancolía, como las fuerzas opuestas a la que es necesario ofrecer resistencia para hacer posible una representación del pasado que, a la vez, responda al llamado del inmemorial.

En consecuencia, me pareció necesario formular el concepto de *representación claroscuro*, el cual es un intento por aprehender el movimiento pendulante entre la iconoclasia y el realismo que subyace



en el corazón de las complejidades de la representación del pasado. La defino como una representación con la cualidad de evidenciar sus propios límites: el hecho de que recordar implica olvidar. Así, involucra cierto nivel de reflexividad, pues implica una proposición de segundo orden referente a la fragilidad que es propia de la representación del pasado, lo que permite así salvaguardar un equilibrio entre la iconoclasia y el realismo.



Fotograma de *La Siberia*: dos personajes caminando por un claroscuro al interior de las ruinas.

### *La representación claroscuro y el documental*

A continuación, la exploración teórica se centró en cómo podría materializarse el concepto de *representación claroscuro* en el lenguaje del cine documental. Como mencioné, aunque las imágenes de archivo tienen características indiciales siguiendo a Barthes (1989), estas imágenes tienden a perder su referente indicial y convertirse en íconos de la representación del pasado (Didi-Huberman 2004, Haggith 2005, Winston 2012). Su significado icónico encubre la ausencia fáctica de lo que permanece por fuera de la representación, resucitando la amenaza del immemorial. Por eso, el concepto de *representación claroscuro* comprende, en primera instancia, lo que llamo la *fijación indicial* de imágenes de archivo. En consonancia con su cualidad *claroscuro*, comprende una proposición de segundo orden en referencia al dispositivo fílmico que permite hacer visible la cualidad indicial de sus imágenes.





Una de las cuatro fotografías que quedan como único registro fotográfico de Auschwitz.

Al margen del documental, una puesta de este tipo es justamente el memorable libro de Didi-Huberman *Imágenes pese a todo*. Un momento especialmente revelador para hacer palpable lo que llamo *fijación indicial* en referencia a una de las cuatro fotografías que sobrevivieron de Auschwitz es el siguiente:

Gracias a estas imágenes, disponemos, pese a todo, de una representación que, desde este momento, se impone como la representación por excelencia, la representación necesaria de lo que fue un momento del mes de agosto de 1944 en el crematorio V en Auschwitz” (Didi-Huberman 2004, subrayado me corresponde).

El texto de Didi-Huberman es justamente un generoso ejercicio de restablecimiento del vínculo indicial de esas imágenes, de su contexto y la referencia, así sea negativa, de todo lo que se queda por fuera de ellas, que le hace contrapeso a su inminente sentido icónico dada la ausencia de otras representaciones visuales de Auschwitz. Solo así es posible comprender su dimensión como representación del pasado.

Retornando ahora al cine documental, la secuencia inicial de *Sans Soleil* de Chris Marker es también un ejemplo elocuente de lo que llamo *fijación indicial*. Mientras vemos la icónica imagen de las tres niñas caminando en un paisaje campestre, el narrador recuerda que, aunque para su emisario es una imagen icónica de la felicidad, ella como tal tiene un vínculo indicial muy preciso: “Tres niñas sobre una vía en Islandia en 1965”. Y nada más.

<sup>14</sup> A paso seguido anuncia la imposibilidad de montar esta imagen junto con otras imágenes, mientras la imagen misma aparece rodeada de negro en el montaje de la escena, lo que refuerza aún más su cualidad indicial: es tan solo ese instante de tiempo. Anticipa, por otra parte, el montaje como un dispositivo que, aunque crea sentido, al mismo tiempo es un artificio que se nutre de su sentido icónico. Así, esta secuencia inicial puede ser comprendida como un metatexto que corresponde con la definición de *representación claroscuro* que propongo.

La segunda estrategia que considero nuclear a la *representación claroscuro* en el documental es la *acción diferida* como estrategia narrativa. El término como tal es una herencia del psicoanálisis. De acuerdo con la definición de Laplanche y Pontalis, en la acción diferida “la materialidad presente como restos de memoria es sometida de vez en vez a un reacomodamiento de acuerdo con nuevas circunstancias” (Laplanche y Pontalis 1988, traducción propia). En este caso, el acto de memoria hace explícita la “diferencia” temporal entre el acto de recuerdo, que se sitúa en el presente, y el pasado, del cual solo quedan huellas, restos. En el marco del documental como representación del pasado, la acción diferida se concreta en el dispositivo narrativo que subraya la temporalidad de la acción en el marco del documental, su presente, enfatizando al mismo tiempo la distancia insoslayable entre ese presente y el pasado que pretende abordar. En consecuencia, evita todo intento por representar el pasado “tal como era” de acuerdo con el “modo realista” (Bruzzi 2000).

Como ha sido analizado por varios autores (Hirsch 2005, Lyotard 1990, Walker 2005), en la historia del cine documental un caso ejemplar del uso de la acción diferida como estrategia narrativa central en el marco de un documental que aborda el pasado es, de nuevo, *Shoah* de Lanzmann, sin perder de vista que hay un gran número de obras que han acudido a esta estrategia. En el caso de *Shoah*, se subraya constantemente el abismo temporal que separa el Holocausto del tiempo presente que marca la acción del documental. El recurso visual a los planos de los campos de concentración vacíos, incluso en ruinas, es una manifestación de esta estrategia. Las entrevistas, por otra parte, hacen constantemente visibles los olvidos y los silencios de los personajes. Un momento que condensa ambos recursos es la secuencia inicial: en su llegada a Chelmno, Srebnik anticipa la imposibilidad del recuerdo cuando afirma “esto no lo puede uno narrar, nadie puede recordar lo que hubo acá”.<sup>15</sup> Así, la *acción diferida* puede ser un dispositivo narrativo del documental, pero también se puede manifestar como recurso a nivel visual o de audio separadamente.

## (E) El regreso a la “experiencia” audiovisual

Luego del análisis de dos estrategias que identifiqué como centrales para materializar el concepto de *representación claroscuro* en el documental, la *fijación indicial* y la *acción diferida*, volví a la “experiencia”. Este “retorno” tiene dos momentos: en un primer momento, me volqué de nuevo a la experiencia de *La Siberia* para analizar, retrospectivamente, las estrategias narrativas y visuales a la luz del concepto de *representación claroscuro*. En un segundo momento, resultado de la reflexión en torno a *La Siberia*, el concepto jugó un papel determinante en la formulación del proyecto artístico *La Siberia: recuerda al olvidar*, que tiene como base el mismo documental que catalizó esta búsqueda.

### *La Siberia y la representación crepuscular*

En este primer momento, la relación con la “experiencia” fue más bien reflexiva: retomé *La Siberia* y me centré en analizar el corte final, en la medida en que la búsqueda teórica había iniciado con las inquietudes que surgieron en el marco de su realización.

En una primera aproximación, se evidenció que hay varios elementos del documental que están expuestos a la “paradoja del inmemorial”. Por medio del uso de video y fotografía de archivo de antiguos habitantes, el documental apuesta a ser un puente que explora la memoria colectiva de este pueblo. Sin embargo, en la medida en que los eventos narrados y el uso de los archivos fotográficos privados de antiguos habitantes están soportados por una narrativa de un tono elegíaco, el uso de la narración y del archivo fotográfico es preponderantemente icónico. En efecto, apenas hay un par de vínculos indiciales entre eventos fácticos específicos y la narración o las imágenes de archivo mencionadas. En consecuencia, se podría estar invocando el inmemorial, según se argumentó antes.



Fotograma de *La Siberia*: archivo de una celebración en La Siberia (cortesía de José Ignacio Pinilla).<sup>16</sup>

Por otra parte, el concepto de *representación crepuscular* me permitió conceptualizar algunas de las estrategias a las que acudimos en la realización del documental. En primera instancia, la preeminencia de la acción de recorrer un espacio en ruinas por parte de los personajes evidencia que el dispositivo principal del documental es coherente con el concepto de *acción diferida*: desde el presente aspiran a reconstruir el pasado.

Esta acción también juega un papel determinante en la narrativa porque el documental se inicia con la entrada de los personajes al espacio y finaliza con su salida. Al mismo tiempo, ese dispositivo lo usamos en el recurso visual en planos en los cuales los personajes cruzan fugazmente la ruina, sugiriendo en el montaje el estatus paradójico, fantasmal si se quiere, de su presencia en el espacio: su presencia en él es inestable, suspendida entre presente y pasado.



Fotogramas en secuencia de *La Siberia*.

Algunos otros recursos del montaje también son coherentes con ese concepto. Retomando lo que mencioné al inicio sobre la estructura narrativa, el documental podría corresponderse, hasta cierto punto, con el concepto de *representación claroscuro*, en la medida en que explora la ambigüedad de los actos de recuerdo en referencia a La Siberia; su realización y su fracaso, haciendo evidente que los olvidos están igualmente presentes.

Por otra parte, construida desde fragmentos de testimonio de los distintos personajes, la narración revela hasta cierto punto el artificio de construir un relato del pasado, en la medida en que hace visible la fragmentariedad de sus materiales y su dependencia del montaje para construir sentido. Finalmente el uso de material de archivo de la Siberia rusa, de imágenes marcadas por condiciones climáticas que resultan extremas para la supervivencia, el cual es transpuesto en el marco del documental como memoria visual de La Siberia colombiana, lo proponemos como espejo visual del tono hiperbólico de los recuerdos y, por eso, también de su fragilidad.

Sin embargo, a pesar de estos recursos, no quisimos renunciar al intento de representar La Siberia. A fin de cuentas, el documental tiene su nombre y la inscripción final antes de los créditos anuncia: “A la memoria de La Siberia, de quienes vivieron y trabajaron en ella”.

### *La Siberia: recuerda al olvidar, un proyecto inminente*

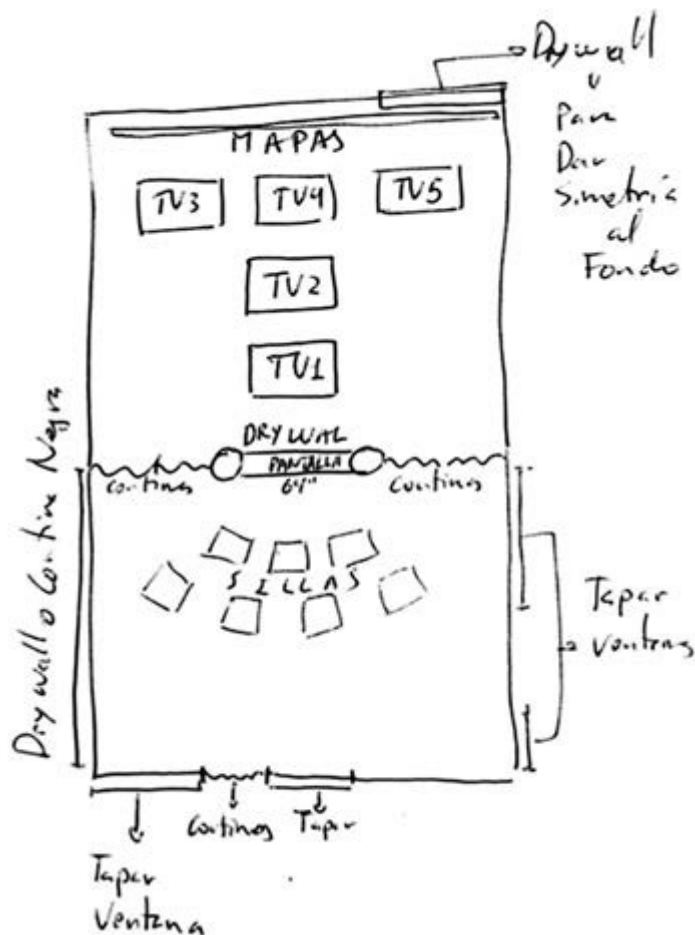
De acuerdo con el análisis que presenté, *La Siberia* guarda rasgos que se ajustan al concepto de *representación crepuscular*. Sin embargo, no abordamos muchas de nuestras frustraciones filmicas iniciales. En efecto, las constricciones del formato documental como tal, sus compromisos narrativos, colisionaban con el hecho de que habíamos tenido que desechar tanto material filmico, que tantos antiguos habitantes de La Siberia no habían podido participar y tantas memorias permanecieron “enterradas”. Dadas las dimensiones de los “olvidos” del documental, *La Siberia* seguía siendo una empresa inacabada frente a las exhortaciones que se derivan del concepto de *representación claroscuro*.

Las reflexiones teóricas presentadas antes, en conjunción con la urgencia de seguir abordando el pasado de La Siberia y el archivo audiovisual del documental que compartíamos con el codirector Iván Sierra confluyeron en la formulación del proyecto mencionado: *La Siberia: recuerda al olvidar*, producido en el marco del Museo Efímero del

Olvido, proyecto curatorial del Salón Regional de Aristas Zona Centro en Colombia. Exhibido en agosto de 2015, fue concebido como un dispositivo de reflexión sobre las tensiones entre el documental y su archivo, como metáfora de las paradojas propias del acto de recordar y los “olvidos” y exclusiones que éste tiene.

El componente principal del proyecto es una videoinstalación. Esta contrapone, en un mismo espacio dividido en dos partes, las secuencias del documental editado situadas en una sala oscura que simula un cine, con siete pantallas situadas en una segunda parte del espacio que, por el contrario, está muy iluminada. Estas pantallas exhiben, en una programación que rotó semanalmente durante todo el mes de exhibición, las distintas formas del archivo de *La Siberia*: i) planos fijos de las ruinas; ii) recorridos de los personajes por las ruinas; iii) entrevistas en las casas; iv) el archivo audiovisual de La Siberia (Colombia y Rusia); y v) la “cápsula de los recuerdos” –un dispositivo que registró testimonios espontáneos de los antiguos trabajadores durante un homenaje a La Siberia–. Finalmente dos pantallas adicionales muestran el archivo que resulta de distintos momentos del proceso de edición: vi) fragmentos de los primeros cortes; y vii) historias olvidadas de La Siberia, el cual exhibe material editado que, por las constricciones narrativas del documental, tuvo que ser excluido del corte final.





Bosquejo realizado por Iván Sierra de la videoinstalación *La Siberia: recuerda al olvidar*. En la parte inferior está el primer espacio que simula un cine. En la parte superior, el espacio del archivo, aunque en una configuración espacial y de número de pantallas distinta a la que finalmente tuvo lugar.

La dimensión del archivo materializa la monumentalidad de los olvidos del documental y evidencia las paradojas del acto de recordar: el archivo es un mosaico caótico de sentidos, inenarrable, a diferencia del documental. Por otra parte, en contraste con ese afán narrativo, estas pantallas hacen más evidente el registro de la fragilidad de la memoria: recuerdos contingentes, así como también silencios, repeticiones y olvidos de nuestros personajes.





Imagen de la videoinstalación *La Siberia: recuerda al olvidar*. Pantalla con material de archivo sobre un mosaico de ventanas, algunas con transparencias impresas de imágenes de la ruina.

## Reflexiones finales

Esta investigación, que imbrica la realización audiovisual y la elaboración teórica, ha sido interpretada bajo el modelo abductivo de Peirce, según lo propuesto al inicio del artículo, siguiendo tres momentos. Con el fin de introducir unos comentarios finales, comienzo por sintetizarlos.

Como primer resultado de la investigación del documental se presenta la relación ambigua, de entusiasmo y frustración, que los antiguos personajes establecieron con el espacio. Como espejo “autoetnográfico” de ésta, se reconstruye la “experiencia” ambigua de realización del documental *La Siberia* en las posibilidades y los límites de la representación del pasado y cómo se materializa en la tensión que existe entre el documental finalizado y su archivo audiovisual.

En un segundo momento, la exploración teórica encuentra en la paradoja del inmemorial de Lyotard (1990) la formulación teórica de las tensiones antes mencionadas y, por ende, incursiona en buscar una salida teórica a la iconoclasia que parece ser su consecuencia. Esta comprende la formulación del concepto de *representación claroscuro*. Como respuesta a esa paradoja, este concepto justamente apuesta por la necesidad de hacer visible, como enunciación de segundo orden, los límites de la representación, salvaguardando un equilibrio pendulante entre la iconoclasia, la renuncia a toda forma de representación y el realismo, la ficción de la accesibilidad del pasado. La materialización del concepto de *representación claroscuro* en el contexto del lenguaje documental conduce a la identificación de dos estrategias centrales: la *fijación indicial* y la *acción diferida*.

En un tercer momento de la investigación, el concepto y las estrategias identificadas nutrieron, en primera instancia, una reflexión sobre *La*

*Siberia*. Por otra parte, el proyecto *La Siberia: recuerda al olvidar* es una búsqueda por problematizar el documental *La Siberia* desde un nuevo dispositivo que responda al concepto de *representación claroscuro*, en la medida en que busca materializar en forma plástica y espacial la tensión entre el documental editado y su archivo audiovisual.

En relación con la estrecha imbricación entre exploración audiovisual y búsqueda teórica, resulta reveladora a mi juicio, en primera instancia, la forma en que la experiencia audiovisual ha nutrido y catalizado preguntas a nivel abstracto que en cierta forma son inmanentes a la experiencia de producción audiovisual. En ese sentido, el concepto de “imagen corpórea” de MacDougall (2005) resulta especialmente esclarecedor: en el registro audiovisual existen ya formas de conocimiento: “proto-pensamientos”. El salto a la teoría es, por eso, menos abismal que lo que el modelo de abducción podría sugerir en un inicio. Por otra parte, es igualmente esclarecedor cómo la elaboración teórica complejizó, amplió, profundizó la práctica audiovisual. En última instancia, la imbricación entre ambas formas de conocimiento no sigue como tal momentos completamente diferenciados y consecutivos. A modo de insinuación, se podría sugerir que el modelo E-T-E se manifiesta en forma fractal: aunque la estructura general del proceso en sus tres grandes momentos responde a ella, según los énfasis de cada uno, también se manifiesta al interior de estos. Así, el proceso de realización que caracterizamos como “experiencia” está, a su vez, constituido por otros procesos menores donde también ha estado presente la estructura E-T-E y, por ende, en él también hay procesos de “teorización”.

Finalmente también considero importante sugerir la relevancia del concepto de *representación claroscuro* más allá del lenguaje del documental. Siguiendo a Douwe Draaisma (2000), el cine documental podría ser considerado una “metáfora de la memoria”. Las “metáforas de la memoria” son entendidas por este autor como “eventos u objetos gráficos” que, como herramienta heurística, hacen visibles aspectos específicos de los modos en que recordamos y la forma como comprendemos y nos relacionamos con esos modos en el marco de contextos históricos específicos. Las “metáforas de la memoria” resultan a veces de objetos y aparatos que sirven de “memoria artificial”, como extensiones de nuestra “memoria natural” en distintos contextos históricos, como la tabla de cera, la fotografía, el computador o Internet. Si nos damos la licencia de asumir el cine documental como metáfora de la memoria, dada la proliferación del uso de documentales en tantos contextos donde bulle la memoria social, el concepto de *representación claroscuro* podría contribuir a reflexionar sobre la representación del pasado en otros objetos que hacen las veces de “memoria artificial” en la sociedad contemporánea, de otras metáforas de la memoria, de otros “lugares de la memoria” en el sentido de Pierre Nora (2008).

Adicionalmente, aunque las tensiones que el concepto de *representación claroscuro* pretende capturar surgen de un proceso de construcción de la representación en el lenguaje documental, la exploración teórica muestra cómo estas tensiones están referidas a la

representación del pasado en general y pueden nutrir la reflexión para otros dispositivos y lenguajes, desde la literatura hasta los museos.

En el actual escenario en que existe una efervescencia de procesos de memoria social en Colombia, así como en otros países de Latinoamérica, esta reflexión es también una invitación. Por la politización de los procesos de memoria, no es para nada extraño que cualquier manifestación del olvido sea tenida por las distintas memorias en conflicto como una derrota o por amenaza de impunidad en medio de la búsqueda por encontrar justicia frente a la violencia. Sin embargo, en un contexto tal, forzados los distintos actores a blindar las representaciones frente a la porosidad del tiempo, a ocultar su inexpugnable fragilidad, es necesario recordar también que todo acto de recuerdo contiene olvido, siguiendo la paradoja de Lyotard. Hacerlo visible, según el concepto de *representación crepuscular*, no solo es una forma necesaria de acoger la fragilidad del recuerdo y, en última instancia, de honrar su heroísmo. Si la vulnerabilidad humana es, siguiendo a Judith Butler, el núcleo de la comprensión del otro, la fragilidad de la memoria podría ser otro de esos pequeños bastiones que puede llevar a la reconciliación entre memorias en conflicto, a reconocer la humanidad que se esconde detrás de cada una.

## Referencias

- Bal, Mieke, Jonathan Crewe y Leo Spitzer, eds. 1999. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Londres: University Press of New England.
- Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bruzzi, Stella. 2000. *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- Christodoulidis, Emiliós. 2001. "Law's Immemorial". En *Lethe's Law. Justice, Law and Ethics in Reconciliation*, editado por Emiliós A. Christodoulidis y Scott Veitch. Oxford y Portland: Hart Publishing.
- Derrida, Jacques. 2001. "Lyotard and Us". *Parallax* 6 (4): 28-48.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Draaisma, Douwe. 2000. *Metaphors of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams y Arthur P. Bochner. 2011. "Autoethnography: An Overview". *Forum Qualitative Research* 12 (1): art. 10, enero.
- Fassin, Didier y Richard Rechtman. 2007. *The Empire of Trauma: An Inquiry into the Condition of Victimhood*. Princeton: Princeton University Press.
- Guerin y Hallas. 2005. *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*. Columbia: Columbia University Press.
- Haggith, Toby. 2005. "Filming the Liberation in Bergen-Belsen". *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*. Londres: Wallflower Press.
- Harrovitz, Nancy. 1988. "The Nature of the Detective Model". En *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, editado por Umberto Eco y T.A. Sebeok. Indiana: Indiana University Press.
- Hirsch, Joshua. 2005. *After Image: Film, Trauma, and the Holocaust*. Filadelfia: Temple University Press.

- Ingold, Tim y Jo Lee Vergunst, eds. 2008. *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*. Aldershot, United Kingdom: Ashgate.
- La Capra, Dominick. 1994. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Cornell: Cornell University Press.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. 1988. *The Language of Psychoanalysis*. Karnac Books.
- Laurent, Eric 2009. "El revés del trauma". En *Perspectivas de la clínica de la urgencia*, compilado por Inés Sotelo, 13-22. Buenos Aires: Grama.
- Lupton, Catherine. 2005. *Chris Marker: Memories of the Future*. Londres: Reaktion Books.
- Liotard, Jean-François. 1990. *Heidegger and "the Jews"*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- MacDougall, David. 2005. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. 1992. "Films of Memory". *Visual Anthropology Review* 8 (1): 29-37.
- Nora, Pierre. 2008. *Les lieux de la memoire*. Montevideo: Trilce.
- Peirce, Charles Sanders. 1931. "Three Types of Reasoning". *The Collected Papers 5: Pragmatism and Pragmaticism*. Acceso el 7 de julio de 2017. [http://www.textlog.de/peirce\\_pragmatism.html](http://www.textlog.de/peirce_pragmatism.html)
- \_\_\_\_\_. 1903. *The Collected Papers of Charles Sanders Perce*. Acceso el 7 de julio de 2017. <https://colorsemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>
- Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Ricoeur, Paul. 2000. *La memoria, la historia, el olvido*, México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory, Remembering the Holocaust in the Age of Decolonisation*. Stanford: Stanford University Press.
- Sebeok, Thomas y Jean Umiker Sebeok. 1987. *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de la investigación*. Barcelona: Paidós.
- Tsang, Hing. 2013. *Semiotics and Documentary Film: The Living Sign in the Cinema*. Berlín: Walter De Gruyter.
- Walker, Janet. 2005. *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press.
- Winston, Brian. 2012. "Ça va de soi: The Visual Representation of the Holocaust". En *Killer Images: Documentary Film, Memory, and the Performance of Violence*, editado por Ten Brink, Joram y Joshua Oppenheimer. Nueva York: Wallflower Press.

## Filmografía

- Lanzmann, Claude. 1985. *Shoah*.
- Marker, Chris. 1983. *Sans Soleil*.
- Resnais, Alain. 1955. *Night and Fog*.
- Sierra, Iván y Gerrit Stollbrock. 2015. *La Siberia*.

## Notas

1 Siguiendo a Peirce, la abducción se puede entender mejor en comparación con los tipos de razonamiento conocidos como deducción e inducción, y el lugar que ocupa en cada uno de ellos la experiencia. La deducción no implica la experiencia en absoluto: es “interna” y sigue las leyes de la lógica. La inducción, por otra parte, “consiste en partir de una teoría, deduciendo de la misma predicciones de los fenómenos, y observando estos fenómenos con vistas a comprobar lo aproximadamente que concuerdan con la teoría” (Peirce 1931, 4). Así, la experiencia viene en segundo lugar en un plan inductivo de investigación. Por el contrario, la experiencia es el punto de partida de la forma abductiva de razonamiento; en este caso, solo se debe a ciertas experiencias que una teoría se torna necesaria. Poniéndolo en las palabras de Peirce: “La abducción parte de los hechos sin, al principio, tener ninguna teoría particular a la vista, aunque está motivada por la idea de que se necesita una teoría para explicar los hechos sorprendentes” (citado en Sebeok y Sebeok 1987).

2 El tráiler está disponible en el vínculo: <https://vimeo.com/100561369> Debido a las circunstancias de distribución, el documental estará disponible completo desde 2018 en el siguiente link: <https://vimeo.com/146824315>

3 Ver: <http://efimero.org/project/gerrit-stollbrock-e-ivan-sierra-la-siberia-recuerda-al-olvidar/>

4 Beyond Text? es justamente el título de un libro editado por los antropólogos visuales Rupert Cox, Andrew Irving y Christopher Wright que fue publicado recientemente en Inglaterra por Manchester University Press. Estas discusiones se han dado en distintos ámbitos académicos con intensidades variables en la antropología visual, en la sociología visual, en los estudios de documental, entre otros.

5 Como base legal para los procesos de desmovilización de los grupos paramilitares, en 2005 se aprobó la Ley 975 de Justicia y Paz, la cual constituyó el primer marco legal que instauró la memoria histórica como deber del Estado: la “preservación de la memoria histórica” se consideró una de las medidas de reparación simbólica de las víctimas y se creó, entre otros, el Grupo de Memoria Histórica. En forma posterior, la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de 2010 reformuló y profundizó las apuestas del Estado en esta materia. Aunque ambas leyes han sido objeto de diversas críticas, han sido, no obstante, una plataforma para que procesos de memoria social que habían sido liderados por las comunidades desde muchos años tuvieran mayor resonancia en la agenda pública nacional.

6 El concepto fue formulado inicialmente en inglés como *Twilight Representation*. Aunque el término *Twilight* tiene varios matices que ninguna palabra en español logra capturar del todo, se refiere fundamentalmente a una cualidad de la luz justo después del amanecer o antes del anochecer. Entre las distintas posibilidades de traducción, opto por “claroscuro”, que se centra en el aspecto lumínico para subrayar la dimensión visual.

7 Los principales avances de la investigación teórica los realicé en el marco de mis estudios de Maestría en el Departamento de Sociología de Goldsmiths College (Londres) en 2013-2014. El argumento teórico completo se encuentra contenido en mi disertación *Twilight: An Experience-Based Exploration on Memory in Documentary Film*.

8 El abordaje de las discusiones sobre la representación del Holocausto judío no responde en ningún caso a un interés político. En cambio, comparto la propuesta de Rothberg (2009) de ver en este caso la posibilidad de ampliar las discusiones sobre memoria a otros contextos porque, más que competencia entre contextos, los estudios comparativos de este autor muestran cómo la memoria del Holocausto ha catalizado procesos de memoria en otros lugares, como la memoria de esclavitud en Estados Unidos o del colonialismo en Argelia, entre otros.



9 Aunque el concepto de trauma nació en el ámbito de la clínica, desde la década de 1980 ha sido usado como categoría sociocultural. Una historia de esta mutación se encuentra en Fassin y Rechtman (2007) y Laurent (2009). Aunque la extrapolación puede ser problemática, en esta investigación me limito a explorar las relaciones entre trauma y representación que han sido abordadas desde los estudios de trauma y documental para hacer un aporte conceptual en diálogo con esa tradición, sin que esa extrapolación resulte fundamental a la argumentación.

10 Traducción propia. La versión original en inglés reza: “*There Shall Be No Mourning*”. El verbo auxiliar Shall tiene varios sentidos y por eso la frase de Lyotard guarda esa ambigüedad: puede ser una exhortación, pero a la vez puede ser una predicción.

11 *Noche y niebla* (1955) es una de las primeras obras cinematográficas en abordar el Holocausto Nazi, cuya estrategia visual central es la yuxtaposición de imágenes de los campos de concentración de Auschwitz y Majdanek ya vacíos con material de archivo, fundamentalmente fotográfico y a una sola voz en *off*. *Shoah* (1985), la obra monumental de Lanzmann, acude igualmente al uso de imágenes de los campos de concentración abandonados, pero las yuxtapone a testimonios de los sobrevivientes. El núcleo de la obra prescinde totalmente del uso de imágenes de archivo.

12 En el original: “The Un-representability of Death is Physically, Materially Realized (...) A Null Set in the Domain of Indiciality and Signification”.

13 También resulta confusa su posición ambigua frente al concepto de representación: en un primer momento anuncia que el inmemorial compromete las representaciones “en el sentido tradicional”, insinuado así que hay otras representaciones que estarían a salvo. Sin embargo, define lo sublime como una afección “sin representación”.

14 En el original en inglés: “Three Children on a Road in Iceland, in 1965”.

15 Traducción propia. El original en alemán: “Das kann man nicht erzählen, niemand kann entsinnen was hier so war”.

16 Texto en la fotografía: “Era como una gran familia”. Traducción *Íconos*.

## Notas de autor

- 1 Magíster en Análisis Crítico y Creativo por el Goldsmiths College, Reino Unido. Docente investigador en la Universidad Externado de Colombia. Consultor y documentalista independiente.