

Huellas: entre la persistencia y la incertidumbre indiciales

Jaime Vindel

Universida Complutense de Madrid UCM

[1]

I) Persistencia

En su famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, escrito en 1936, Walter Benjamin vinculaba la transformación decisiva y radical de la teoría del arte decimonónica con el tránsito experimentado por las imágenes (del arte) desde el valor de culto al valor de exposición (Benjamin, 2008). Esa alteración habría sido operada por la aparición histórica de la fotografía y el cine como modos de producción y reproducción de las imágenes. Su emergencia impondría un nuevo régimen de experiencia del mundo (no solo del arte) que postergaría el distanciamiento aurático del ritual en favor de la política.

Podríamos sintetizar el nexo establecido por Benjamin entre estas innovaciones técnicas y la política en tres puntos. En primer lugar, el inconsciente óptico revelado por la fotografía y el montaje cinematográfico impondría una percepción táctil de las imágenes que, opuesta a la distancia contemplativa característica de la experiencia estética de los géneros tradicionales del arte (pintura y escultura), afectaría al espectador evidenciando tanto la naturaleza visual de su universo onírico como los detalles de su existencia cotidiana que hasta entonces le habían pasado desapercibidos. Esta fenomenología de las cosas rescataría en el sujeto moderno lo reprimido u obviado, reconfigurando su subjetividad histórica: como sugiere la cita de Georges Duhamel recogida por Benjamin (Benjamin, 2008, p. 80), ante el cine el hombre contemporáneo ya no podría pensar lo que quiere, pues las imágenes en movimiento sustituirían a sus propios pensamientos conscientes. En segundo lugar, la fotografía, y muy especialmente el cine, generarían el deseo de las masas de ser reproducidas, de subvertir su relación alienada con la técnica en el ámbito laboral: la comicidad subversiva de Chaplin en *Tiempos modernos* hallaría su versión revolucionaria en el extrañamiento inexpresivo de las masas proletarizadas del cine ruso de vanguardia, antagónicas de las expresivas masas del cine fascista, en el que las relaciones de propiedad permanecían inalteradas. Finalmente, tanto la fotografía como el cinematógrafo facilitarían la autorrepresentación de los sujetos proletarios que ya había propiciado durante el siglo XIX la expansión de la prensa escrita: si este último hecho hacía que, cada vez con mayor frecuencia, el lector pudiera asumir las funciones del escritor (un punto sobre el que Benjamin había reflexionado dos años antes en su ensayo “El autor como productor”, inspirado en la actividad del artista productivista Sergei Tretiakov en el *Kolhoj* “El faro comunista”), Benjamin señalaba que un segmento de los actores que aparecían en el cine ruso eran en realidad personas que se interpretaban a sí mismas en su espacio de trabajo. A esa exaltación del cine ruso, el filósofo alemán contraponía la estetización de la política característica del cine nazi, en la que la organización de los cuerpos en el espacio (pensemos en los mítines registrados por Leni Riefenstahl) subordinaba la espontaneidad del acontecimiento a su registro fílmico.

En su dicotomía entre la estetización fascista de la política y la politización comunista del arte, Benjamin ignoraba tanto que en 1936 el proyecto del cine de vanguardia ruso ya había claudicado hacía bastante tiempo a las imposiciones

estéticas y a la falsedad documental del estalinismo (tan complaciente con la estetización de la política como el nazismo) como el hecho de que, ya desde sus albores, ese proyecto estético había sido partícipe de una determinada visión de la historia, de la construcción de la imagen de un hombre-nuevo que trascendía con mucho el estricto reflejo de una subjetividad proletaria. En este sentido, más allá de su posicionamiento ideológico, cabría preguntarse si la lectura técnica que hacía Benjamin de la fotografía (y de su extensión dinámica, el cinematógrafo) no respondía también a una razón de índole epistemológica. Pese a ser consciente de los usos reactivos e instrumentales de la reproductibilidad técnica, en la interpretación progresiva que hace Benjamin de los medios que la posibilitan se intuye un componente indicial en la comprensión de los mismos. La fotografía, en tanto captación de la película emanada de la superficie de las cosas, habría encontrado en el montaje cinematográfico su prolongación decisiva, proporcionándonos un conocimiento táctil de las mismas no mediado por la distancia cognoscitiva, sino solidario de ese saber melancólico propio del sujeto inmerso y abismado en el objeto que Benjamin delinearía en “El origen del Trauespiel alemán” (Benjamin, 2006).

Aunque menos crítico que Benjamin con el historicismo, Siegfried Kracauer, contemporáneo y amigo de Benjamin, depositaba en la fotografía una confianza indicial más explícita a la hora de plantear un modelo historiográfico que, sin despreciar los meandros y digresiones del ensayo, pensara desde las cosas mismas y no por encima de ellas. Kracauer estableció, en un libro inacabado cuyo enigmático título era *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (Kracauer, 2010), un paralelismo entre la fotografía y la historia por comparación con el arte y la literatura. En su intento por plantear una articulación posible entre realismo y constructivismo, que concibió como una prolongación de algunas de las ideas defendidas en su *Teoría del cine* (1960), reconocía en la historia y la fotografía una “tendencia formativa”, que daría cuenta de las elecciones que todo historiador (y todo fotógrafo) toma en el proceso de selección de su objeto y en la “explicación” que construye en torno a él. Sin embargo, para Kracauer la potencia de la historia y de la fotografía residía más bien en lo que llamaba la “tendencia realista”, que siempre sería mayor, a diferencia del discurso literario o de las obras de arte, que la tendencia formativa. Esa tendencia realista se refería a la intensidad y a la limitación que la historia y la imagen fotográfica compartían “al registrar y penetrar la realidad física” (Kracauer, 2010, p. 97) [2]. Era justamente esa circunstancia la que permitiría a esas dos formas de conocimiento unacotidiano que, en el caso de la filosofía, solo había alcanzado un rasgo de dignidad con la fenomenología husserliana.

No resulta casual que Carlo Ginzburg, uno de los máximos exponentes del paradigma indicial (Ginzburg, 1999, pp. 138-175), recurriera a Kracauer para manifestar los puntos en común que la teoría de la historia de este mantiene con su concepto de “microhistoria”. Para Ginzburg, la microhistoria presentaría una evidente analogía con el uso de los primeros planos en el lenguaje cinematográfico, con la posibilidad de captar aquellos detalles de la vida social que para los relatos macrohistóricos habrían pasado inadvertidos, hasta el punto de que esa mirada se convierta en una herramienta analítica que permita observar desde otra óptica los fenómenos macrohistóricos [3]. La defensa de la verdad que arrojarían las imágenes de la fotografía y la historia según Ginzburg han de entenderse en el contexto de la polémica que el autor italiano ha mantenido con las tesis del filósofo e historiador estadounidense Hayden White, tachadas por Ginzburg de “ficcionalistas”. En el contexto de los debates en torno a los límites de la representación a la hora de abordar el Holocausto, Ginzburg es tremenda (y, habría que decir, injustamente) tajante a la hora de censurar las inclinaciones escépticas que, desde su punto de vista, la postura de White alberga [4]. Para Ginzburg, el hecho de que el discurso historiográfico pueda compartir rasgos comunes con los de la literatura o el cine, según ha puesto de manifiesto White (quien ha subrayado los elementos tropológicos, metafóricos y figurativos propios de la narración histórica), no significa que ambos puedan ser homologados [5]. El contenido de verdad del primero vendría garantizado por la cualidad indicial del material con el que trabaja el historiador, cuya disciplina había ocupado en el pensamiento de

Kracauer un espacio epistemológico a medio camino entre la ciencia y el arte -un lugar coincidente con el que se suele asignar a la fotografía-.

Justamente cuatro fotografías 'extremas', ya no pensadas en paralelo con el discurso historiográfico, sino cuestionando el papel que la imagen suele jugar en él, fueron el motivo principal de reflexión de Georges Didi-Huberman en su libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Al pensar sobre las cuatro fotografías producidas por los miembros del Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau con la intención de registrar la realidad de las cámaras de gas y los hornos crematorios en los campos de concentración, el historiador francés cargaba las tintas tanto contra la vertiente postmodernista que desprecia de antemano la "indiciabilidad" de las imágenes, negando todo vínculo posible entre verdad y fotografía, como contra aquellos historiadores que, convertidos en sabios perezosos a la hora de enfrentarse a aquellas, prestan inatención a la huella fenomenológica impresa en su registro para convertirlas en un "documento" ilustrativo de los acontecimientos narrados, descuidando de ese modo la singularidad de esas imágenes en tanto "acontecimientos visuales" (Didi-Huberman, 2004) [6].

II) Incertidumbre

En la película de 1992 "Le tombeau d'Alexandre", traducida al castellano como "El último bolchevique", Chris Marker recopilaba, intervenía y montaba una cantidad inmensa de material de archivo y testimonios e imágenes registrados por el propio cineasta con el objetivo de recomponer la vida del excéntrico director de cine ruso Alexander Medvedkin mediante la sucesión de una serie de cartas cinematográficas a él dirigidas. Para ser más precisos, lo que en realidad construía Marker es una imagen compleja y aristada de la historia del cine, de la historia de la Unión Soviética y, finalmente, cabría decir, del "corto siglo XX" del que habla el historiador británico Eric Hobsbawm. Aunque el trabajo de Marker, a medio camino entre el cine documental y el montaje ensayístico, se asemeja más al de un historiador heterodoxo que, por decirlo de algún modo, al de un cineasta común, al ver la película de Marker se puede llegar a pensar que Medvedkin, fallecido en 1989, era un personaje inventado por el director. Más que lanzar una hipótesis sobre la causa de este hecho, lo que nos interesa plantear a propósito de la película de Marker es lo siguiente: no podemos negar que, según señala el filósofo francés Jacques Rancière, lo que él denomina el "trabajo de la ficción" (al igual que sucede, en su opinión, en la acción política), con independencia del carácter documental o no de sus imágenes, opera sobre la realidad desdoblándola, socavándola, fracturándola y redefiniéndola estéticamente [7]. ¿Pero qué sucede cuando la ficción alcanza a sustituir a la realidad, como señala Marker a propósito de la fotografía de la recreación de la toma del palacio de invierno filmada por Nicolai Evreinov en 1920, que editoriales francesas de prestigio reproducen en su tapa como "documento" del acontecimiento histórico? ¿cómo altera este hecho nuestra confianza indicial en el medio fotográfico? ¿no es esa confianza otorgada a priori a las imágenes fotográficas la que facilita el engaño? Al desvelar la falsedad documental de esta imagen, su carácter de ficción mediante otra ficción, Marker no pretende redundar, en ningún caso, ni en el escepticismo relativista típicamente postmoderno ni en la sospecha paralizante sobre el valor de verdad de las imágenes del pasado. Consciente del poder de esas imágenes, lo que intenta, más bien, es señalarnos, sin asimilar sus términos, la complejidad de la relación entre realidad, documento y ficción como parte de un complejo ejercicio cinematográfico en el que la verdad histórica, antes de fijarse en una representación fidedigna del pasado, es el producto de una imagen dialéctica inscrita en las coordenadas del presente.

Hito Steyerl ha establecido una comparación entre esta película de Marker y otra dirigida anteriormente por el

cineasta francés (*Le train en marche*, 1971), en la que también tomaba como punto de partida entrevistas realizadas a Medvedkin. En opinión de Steyerl, aunque las dos películas tratan de la relación entre documental y producción, podría sin embargo establecerse una diferencia radical en el modo en que la abordan. Si el primero de esos filmes podría definirse como productivista, en tanto respondería al principio *factum verum*, en el que el hacer mismo aparecería como contenedor del significado, el segundo de ellos podría calificarse como 'factográfico', en tanto se aproximaría más bien al aserto *verum factum*, es decir, la verdad es algo que se hace [8]. Sin que ello implique, en un caso y en otro, relativizar la validez de esa verdad, habríamos pasado de la idea de la producción como verdad a la verdad como producción [9]. Sin embargo, en "Le tombeau d'Alexandre", el efecto generado por el trabajo de montaje con los materiales de archivo seleccionados (entre los que las películas productivistas de los años 30 ocupan un lugar muy destacado) es final y sorprendentemente descrito por Steyerl como un "exceso" que sobrepasa ese carácter producido de la verdad documental:

"La evidencia surgida de la interpretación que Marker hace del material de archivo parece pertenecer a otra dimensión. Más que constituir un resultado producido intencionalmente, es como si apareciera por sorpresa. Excede el significado que se le supone a las imágenes, su función como instrumento de educación y control. Su verdad, antes que ser producida, surge de una ruptura con su situación o contexto original. Esa ruptura suspende temporalmente las ataduras con el poder y el saber. Nos impacta porque sus significados se contradicen y no pueden ser resueltos bajo una sola interpretación. Presenta una complicación que permanece irresuelta. Mientras que el contexto puede ser producido, tanto como pueden serlo los elementos que pertenecen a él, el elemento que nos sorprende procede de la ruptura con lo que sea que se produzca, no de la producción como tal".

Ese exceso liberaría, paradójicamente, a la imagen de su intencionalidad factográfica (*verum factum*) para presentarse como hecho verdadero (*factum verum*) que requeriría del espectador la voluntad de comprenderlo (o, para decirlo mejor, de construir una comprensión crítica y política de él). Aunque el modo en que trabajan con las imágenes guarda ciertas diferencias, Marker se inscribe junto a Godard entre aquel ramillete de cineastas contemporáneos para quienes el uso del montaje intensifica -y no descarga de realidad- a las imágenes (Didi-Huberman, 2004, pp. 201 y ss) [10]. La verdad surge de su uso como una potencia de afección que, lejos de despreciar su indiciabilidad (o, lo que vendría a ser lo mismo, su historicidad), se hace cargo de su carácter fragmentario y de la incertidumbre que sentimos en torno las huellas del pasado para insertarlas en un ensayo de voces y tiempos heterogéneos que, en lugar de atenuar su singularidad, la rescata de modo conflictivo [11]. En una época postmedial como la nuestra, que Steyerl ha denominado, en un artículo reciente, de "incertidumbre documental", un ejercicio como el de Marker resulta inspirador de cara a conferir a las imágenes de archivo una fuerza que las arroje irremisiblemente a repensar los problemas de su tiempo. Su intensidad histórica se ha de dirimir en una política de montaje que nos exija, contra todo escepticismo, tomar posición ante lo que vemos y lo que nos mira [12].

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1988) [1967], "El discurso de la historia". En R. Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós.
- Benjamin, W. (2006) [1925], "El origen del Trauerspiel alemán". En W. Benjamin, *Obras, libro I*, vol. 2. Madrid, Abada.
- Benjamin, W. (2007) [1974], "Pequeña historia de la fotografía". En W. Benjamin, *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos.

- Benjamin, W. (2008) [1936], “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en W. Benjamin, *Obras, libro I, vol. 2*. Madrid, Abada.
- De Certeau, M. (1999) [1975], *La escritura de la historia*. México D.F., Universidad Iberoamericana/ITESO.
- Del Río, V. (2010), *Factografía: vanguardia y comunicación de masas*. Madrid, Abada.
- Didi-Huberman, G. (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós.
- Friedlander, S. (2007), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Ginzburg, C. (1999) [1986], “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciarias”. En C. Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*. Morfología e historia. Barcelona, Gedisa.
- Ginzburg, C. (2010) [2006], “Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer”. En C. Ginzburg, *El hilo y las huellas*. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Kracauer, S. (2008) [1963], “La fotografía”. En S. Kracauer, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona, Gedisa.
- Kracauer, S. (2010) [1969], *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires, Las cuarenta.
- Rancière, J. (2005) [2001], “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria”. En J. Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, Paidós.
- Steyerl, H., “La verdad deshecha: Productivismo y factografía”, <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>.
- Steyerl, H., “Documentary Uncertainty”, http://www.aprior.org/apm15_steyerl_docu.htm.

Notas

[1] Desde mi posición de historiador, este ensayo es tan solo una primera aproximación, a medio camino entre el planteamiento del problema, el pensamiento en voz alta y la declaración de intuiciones a preguntas que, probablemente, solo podrán ser respondidas de manera más certera mediante un proyecto de investigación y de reflexión de largo aliento. En última instancia, se trata de pensar en qué punto las imágenes de la historia pueden abismar su verdad estable en la cima de los tiempos para pasar a afectar el presente como ecos de un pasado cargado de futuro. El texto dialoga involuntaria y humildemente con el escrito de Aurora Fernández Polanco “Pensar con imágenes: historia y memoria en la época de la googleización”, publicado en 2010 en el libro *Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile y España. 1989-2005*. Involuntaria porque durante la elaboración del ensayo no pude tener acceso a ese texto, cuya relectura, facilitada por el envío electrónico del artículo por parte de la autora, ha desvelado el modo en que ambos nos planteamos problemas comunes suscitados por lecturas comunes (con la figura de Siegfried Kracauer ocupando un lugar destacado entre ellas). Humilde porque, sin lugar a dudas, el calado de las reflexiones planteadas por Fernández Polanco merecería una prolongación de las aquí esbozadas. Sus palabras en torno a las relaciones contemporáneas entre experiencia y representación, entre imagen y acontecimiento, entre historia y memoria, han dejado en mí un poso y una inquietud que, por razones de tiempo y espacio, deberán desplegarse por escrito en otro momento. Agradezco en todo caso a Aurora la interlocución que me ha prestado a la hora de terminar de dar forma a este texto.

[2] Como el propio Kracauer ponía de manifiesto, el paralelismo entre historia y fotografía se remontaba al famoso artículo que en 1927 había dedicado a la fotografía (Kracauer, 2008, pp. 19-38). Sin embargo, según ha destacado Carlo Ginzburg, si en ese primer artículo la fotografía aparecía como “la señal del miedo a la muerte”, en su *Teoría del cine y*

en *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Kracauer intuyó, a partir de la reelaboración teórica de un fragmento de *El mundo de Guermantes* de Marcel Proust en el que el escritor francés describía la visión relación material (y redentora) con el mundo que la cámara fotográfica le había proporcionado de su abuela, ya próxima a morir, que la fotografía, en su impasibilidad, nos permite cobrar distancia respecto a la realidad que capta, de modo que arroja ante nuestros ojos la verdad que nos permite “mirar a la muerte a la cara” (Ginzburg, 2010, p. 333).

[3] En este punto, Ginzburg reconoce su deuda con la noción de “inconsciente óptico” formulada por Walter Benjamin en textos como “Pequeña historia de la fotografía” (Benjamin, 2007, pp. 21-53), de 1931.

[4] La posición de ambos autores sobre este tema, cuya discusión merecería un trabajo específico, puede consultarse en los sendos textos que presentaron al ciclo de conferencias “El nazismo y la solución final: en los límites de la representación”, celebrado en la Universidad de California entre el 26 y el 29 de abril de 1990. El texto de White se titulaba “El entramado histórico y el problema de la verdad”. En su defensa de una escritura histórica a la altura de la especificidad de los acontecimientos contemporáneos, White abogaba por recuperar la “voz media” definida por Roland Barthes a propósito de la “escritura intransitiva” modernista, la cual superaría la dicotomía clásica entre objetivismo y subjetivismo (Friedlander, 2007, pp. 69-91). El de Ginzburg, “Sólo un testigo”, enfrentaba mediante la reivindicación de la voz de los testigos sobrevivientes el subjetivismo y el escepticismo del que acusaba a White (Friedlander, 2007, pp. 133-156).

[5] En este punto, la crítica realizada por Ginzburg a White es extensible a la posición defendida por Roland Barthes quien, si bien es uno de los grandes lectores de la fotografía en términos indiciales, negaba esa condición al discurso histórico (Barthes, 1988). En el caso de Barthes es relevante también recordar el señalamiento realizado por Michel de Certeau al negar la postulación barthesiana de “la univocidad del género ‘histórico’ a través de los siglos” (De Certeau, 1999, p. 57). Agradezco a Yayo Aznar el haberme llamado la atención sobre estas cuestiones.

[6] Esta operación se habría concretado físicamente en el recorte padecido por las imágenes tomadas por los miembros del Sonderkommando, de las que habría sido eliminada la zona de oscuridad que daba cuenta de la situación de riesgo en la que fueron registradas. Buen ejemplo de ello es la opción que toma el diseñador de la edición española del libro para ilustrar la portada del volumen. Por lo demás, hay que señalar que si bien Didi-Huberman retoma los argumentos de Ginzburg contra White (que Didi-Huberman extiende a Jean François Lyotard) para fundamentar su posición en la polémica sostenida con Gérard Wajcman, Élizabéth Pagnoux y Claude Lanzmann (Didi-Huberman, 2004, pp. 154-155), el historiador francés ha cuestionado, en una entrevista con Pedro G. Romero, la homologación que Ginzburg realizó, a la hora de definir el paradigma indiciario, entre personajes que abordarían el trabajo con las huellas de modo policial (Sherlock Holmes y Giovanni Morelli) y otros que, por el contrario, lo harían de modo político (Aby Warburg y Sigmund Freud). Estos últimos trascenderían la estricta identificación atribucionista o acusatoria de las huellas para interpretarlas dentro de un modelo sintomatológico de conocimiento de los sueños y de las imágenes. http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=3#leer, consulta 31/10/2011.

[7] Para un análisis de Rancière de la obra de Marker, con especial énfasis en los procedimientos de montaje empleados por el cineasta, ver Rancière, 2005, pp. 181-196.

[8] Para un estudio histórico mucho más amplio y específico del sentido que ocupó el concepto ‘factografía’ en el

contexto de la vanguardia soviética, cfr. Del Río, 2010.

[9] <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>, consultado el 31 de octubre de 2011

[10] A propósito de la obra de Godard, Didi-Huberman también señaló la posibilidad de que las imágenes, en ambivalencia con la sensación defectuosa que pudieran causarnos al ser percibidas de modo aislado, adquieran una naturaleza excesiva: “Me parece que Godard siempre ha situado su reflexión sobre los poderes y los límites del cine en la sístole y la diástole de la propia imagen: su naturaleza esencialmente defectiva alternando con su capacidad de volverse, de repente, excesiva” (Didi-Huberman, 2004, p. 199).

[11] A propósito de las relaciones entre ficción, documental e historia, Didi-Huberman escribió: “El montaje confiere, pues, a las imágenes este estatus de enunciación que las convertirá, según su valor de uso, en *justas o injustas*: tal como un filme de ficción [...] puede llevar las imágenes a un grado de intensidad capaz de hacer surgir de ellas una *verdad*, también un simple telediario puede utilizar unas imágenes documentales hasta llegar a producir una falsificación de una realidad histórica que, sin embargo, archivan. Se puede comprender en qué momento el montaje acaba por encontrarse en pleno centro de la cuestión concreta -del uso singular y no de la verdad general- de las imágenes. Es tan *naïf* asimilar montaje y mentira, como negarse a ver la proporción constructiva del montaje sobre el material visual que este elabora e interpreta” (Didi-Huberman, 2004, p. 202).

[12] A propósito de esa incertidumbre documental, Steyerl lanza sus dardos tanto contra los defensores acérrimos del realismo objetivista como contra las posiciones relativistas más exaltadas que borran toda diferencia entre los hechos verdaderos y la manipulación informativa. Frente a ambas tendencias, afirma que la “única crítica documental posible a día de hoy es la presentación de una constelación política y afectiva que ni siquiera existe y que está por venir”, http://www.aprior.org/apm15_steyerl_docu.htm, consultado el 31 de octubre de 2011; la traducción es nuestra.