



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: La animación no ficcional: un análisis semiótico sobre el uso de la animación en la construcción del sentido en el documental animado

Autores (en el caso de tesis y directores):

Luciana Pinotti

Mónica Kirchheimer, tutora

María Alejandra Alonso, co-tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2013

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación

La animación no ficcional

Un análisis semiótico sobre el uso de la animación en la construcción
del sentido en el documental animado

Tesina de Grado

Alumna: Pinotti, Luciana / DNI: 32.967.984

Teléfono: 4664-1814 / 1562577990 / E-Mail: lucianapinotti86@hotmail.com

Profesora Tutora: Kirchheimer, Mónica / Co-tutora: Alonso, María Alejandra

Grupo de investigación: "Cine de animación, Una perspectiva sociosemiótica

Animación, Semiótica, Discursividad" (GIC 010).

Año: 2013



ÍNDICE

Introducción	4
Objeto	5
Objetivos	5
Marco Teórico	
Concepciones sobre el cine documental	6
Orígenes.....	6
Posturas teóricas	7
Documental como género	8
El documental como efecto de lectura y bajo la noción de dispositivo.....	9
¿Qué es la animación?	11
Documental animado: algunas aproximaciones	12
Estado del Arte	
Periodizaciones de documentales animados.....	14
Análisis sobre los documentales animados en relación a la distinción de los registros utilizados: dibujo en lugar de imágenes fotográficas	15
Análisis sobre los usos y funciones de la animación en el documental	16
Análisis sobre los límites del documental con la utilización de la animación	19
Metodología	
Hacia un análisis sociosemiótico de los documentales animados	20
Corpus.....	23
Corpus definitivo	32
Categorizaciones y matriz de análisis.....	33
Análisis	
1-Documentales pedagógicos y reflexivos	35
2-Documental de crítica y denuncia social.....	40
3-Documentales biográficos y subjetivos.....	44
3-A-Biografías sobre animadores	44

3-B-Documentales subjetivos.....	52
Documentar lo inenarrable	53
Persépolis.....	61
Conclusiones	
“Funciones de la animación y Problemas abiertos”	66
Bibliografía	69
Anexo	74

Introducción

Dice Jean Vigo que el documental es “un punto de vista documentado”¹ así como también, Gustavo Aprea lo reafirma considerándolo como “un tipo de mirada”². Tanto uno como el otro comprenden que el documental es una manera de abordar lo social, ahora bien, qué sucede cuando éste entra en juego con otros lenguajes como el animado, de qué manera se abordará lo social, con qué fin se introducirá la animación, qué escena enunciativa convocará, qué le aportará o qué le restará al documental en cuanto a sus procesos de significación.

Estas son algunas de las preguntas que abren nuestro trabajo y que de alguna manera se intentaran responder o aunque sea explorar. Lo cierto es que cuando el lenguaje animado entra en contacto con el documental se produce una tensión, que a veces está explicitada y problematizada en el mismo, y otras veces, permanece latente.

Dada esta cuestión será fructífero analizar los procesos de verosimilización con los que juegan los documentales que incorporan/yuxtaponen/articulan animación para analizar aquello que define Aprea como “efecto documentalizante”, que le da sentido al documental y lo diferencia del régimen ficcional. Así como también, hallar las distintas funciones que cumple la animación dentro del mismo.

A partir de una perspectiva sociosemiótica y desde una concepción del documental como dispositivo se analizaran distintos films. El intento de abordar este problema nos llevará a explorar no sólo los documentales animados sino a la propia concepción del documental en sí.

¹ En Alsina Thevenet, H. y Romera I Ramió, J (1980) (EDS) “El punto de vista documental” de Jean Vigo en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili. Pág. 130.

² En Aprea, G. (2011): “El documental audiovisual como dispositivo”, en *Figuraciones* N° 8, Buenos Aires, Área transdepartamental de crítica del instituto Universitario Nacional del Arte.

Objeto:

Aportar al estudio de los documentales animados, teniendo en cuenta sus especificidades técnicas y de lenguaje, para poder dar cuenta de las funciones de la animación en relación a la construcción de los procesos de significación en el campo del documental.

Objetivos:

- Abordar las definiciones teóricas existentes sobre el documental audiovisual y la animación para consensuar una concepción del documental animado con la que se trabajará en el análisis.
- Realizar una periodización de los documentales animados audiovisuales en función de sus estrategias retóricas, temáticas y enunciativas para exponer un panorama del fenómeno en cuestión.
- Analizar las posibilidades expresivas que le habilita la animación al documental en cuanto a la construcción de sentido, atendiendo a las especificidades de cada campo.
- Describir los procesos de verosimilización que se dan en el documental animado, para observar cómo es construido el efecto documentalizante con el uso de la animación.

Marco Teórico

El presente trabajo aborda un objeto que se presenta como problemático a la hora de definirlo, dado que es casi nula la bibliografía específica que defina o analice al documental animado. Pero si hay diversas perspectivas teóricas que aborden al documental y referencias sobre lo que es el cine de animación.

Por lo tanto, este capítulo va a intentar acordar una definición sobre lo que se está trabajando. Para esto, se van a retomar aportes de la semiótica, referencias conceptuales y teóricas sobre lo que es el documental y el cine de animación.

Concepciones sobre el cine documental

Son diversas y distintas las posiciones que refieren a lo que se comprende por cine documental, para esclarecer el campo resulta pertinente retomar las distintas concepciones y contextualizarlas para arribar a una definición del fenómeno que resulte apropiada al objeto de estudio.

Orígenes

El cine documental como fenómeno social se constituyó luego de que el cine de ficción se consolidara, si bien se considera que la primera película exhibida *Los trabajadores saliendo de la fábrica* de 1895 de los Hermanos Lumière fue cine documental, a causa del registro de las imágenes, no lo fue, dado que el documental como “clasificación social” aún no existía. Por lo tanto, según Gustavo Aprea: “(...) el rubro documental aparece dentro de un sistema constituido alrededor del cine de largometraje ficcional como figura dominante”³.

Desde la década de 1920 surgen manifestaciones que proponen un “nuevo tipo de cine” que retome problemáticas de la vida social y que tenga funciones distintas al del cine comercial como la de “educar al espectador” o “denunciar la realidad social”.

Entre ellos, se encuentran las definiciones del “Cine Ojo” integrado por Jean Vigo quien define al cine documental como “un punto de vista documentado”⁴ y la de

³ Ídem Nota N°2, Pág. 3.

⁴ Ídem Nota N° 1.

Dziga Vertov quien lo define como: “Cine-ojo = cine-grabación de los hechos” (...) “Cine-ojo=Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine- organizo (yo monto)”⁵.

Asimismo, John Grierson junto con Paul Rotha fundaron el movimiento documentalista inglés, quienes entre otras cuestiones postulaban: “Por encima de todo, el documental debe reflejar los problemas y las realidades del presente”⁶. A su vez, Grierson es considerado el primero en utilizar la palabra *documentary* para referirse a las películas de John Flaherty que las distingue de las narraciones ficcionales (Aprea, G.; 2011).

Posturas teóricas

Luego de que el cine documental se expandiera y comenzara ser relacionado con distintas prácticas sociales, se fueron conformando dos perspectivas teóricas que concibieron al documental de manera distinta.

Entre ellas, se ubica la de Bill Nichols (Nichols, B; 1997 [1991]) o la de David Bordwell (Bordwell, Straiger y Thompson, 1997), quienes consideran al documental como un género específico dentro del lenguaje cinematográfico y por el otro, se encuentra la de Roger Odín (Guathier, 1995 y Nepoti, 1992) que considera al documental como un conjunto complejo que excede la idea de género único, por lo tanto lo define a partir del efecto de sentido que generan dichos films denominado como: “documentalizante”. Dentro de esta postura teórica se va a ubicar también la de Gustavo Aprea (Aprea, G; 2011) definida por el mismo como “operativa”, ya que enlaza al fenómeno documental con el concepto de dispositivo.

⁵ En Alsina Thevenet, H. y Romera I Ramió, J (1980) (EDS) “Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los Kinoks)” en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili. Pág. 31.

⁶ En Alsina Thevenet, H. y Romera I Ramió, J (1980) (EDS) “Los problemas y las realidades del presente” de Paul Rotha en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili. Pág. 143.

Documental como género

Según la postura de Bill Nichols⁷, el documental se puede definir en relación a tres aspectos, desde el punto de vista de los realizadores, desde los textos mismos y desde el espectador.

En relación al primero, encuentra que “el documental es aquello que producen quienes se consideran a sí mismos documentalistas”. Respecto del segundo, se refiere a considerarlos pertenecientes a un género cinematográfico específico que tiene su propia estructura o modalidad de representación distinta al del régimen ficcional. Y respecto al último aspecto, lo relaciona con el estatus que le atribuyen los espectadores a aquello que ven, en relación al peso de los indicios que hay dentro de estos textos, ya sea por las imágenes o los sonidos que pertenecen al mundo histórico y los cuales tienen existencia por fuera del film.

En síntesis, Nichols encuentra que el documental pertenece a un género específico distinto del cinematográfico comercial, de hecho establece que su exhibición es marginal respecto del lugar que tiene el cine ficcional y que a su vez, lo que lo define es su “estatus de documental” que se corresponde más con una apreciación que realizan los espectadores a la hora del ver el film.

Este estatus del que habla Nichols, está en relación al “pacto de lectura” que se establece con los espectadores. Respecto a este punto Aída Vallejo⁸ considera que el rasgo distintivo del documental -respecto del régimen ficcional- es su *contrato de lectura*⁹, que es un contrato implícito en el cual el espectador cuando observa aquello que ocurre tras las imágenes le atribuye el valor de ser parte de la realidad.

⁷ NICHOLS, B. (1997 [1991]): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.

⁸ VALLEJO, Aída. “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental” Universidad Autónoma de Madrid. Publicación electrónica en http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/estetica-ir-realista-paradojas-representacion-documental/id/55743496.html Fecha de consulta 10/05/2011

⁹ La noción de Contrato de lectura ha sido desarrollada por Eliseo Verón, y la define como “La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamaremos el contrato de lectura. El discurso del soporte por una parte, y sus lectores, por la otra. Ellas son las dos “partes”, entre las cuales se establece, como en todo contrato, un nexo, el de la lectura. En el caso de las comunicaciones de masa, es el medio el que propone el contrato.” en “El análisis del ‘Contrato de Lectura’, un nuevo método para los estudios de

El documental como efecto de lectura y bajo la noción de dispositivo

En relación al último aspecto señalado por Nichols y Vallejo es que Roger Odín va a considerar que el cine documental no se corresponde con un género específico sino con un “efecto de lectura” de los film que lo denomina “documentalizante”.

El punto central de este tipo de lectura reside en el valor que se le atribuye a aquello que se ve y que responde no sólo a un proceso producido por la película sino a una clasificación social que le atribuye este valor.

Esta concepción sobre el documental le permite pensar a Gustavo Aprea (Aprea, G; 2011) que existen distintos géneros diferenciables dentro del documental que se relacionan con distintas prácticas sociales, como por ejemplo: las estéticas, didácticas, políticas, etc. A su vez, este “efecto documentalizante” permite que textos ficcionales se adapten a aspectos formales del documental para generar un tipo de verosimilitud que apela a la “realidad” y por otro lado, posibilita que un documental utilice dramatizaciones o fragmentos de filmes ficcionales, o en el caso de nuestro objeto de estudio, lenguaje de animación.

Es por esta cuestión, que Gustavo Aprea además de caracterizar al documental, va a intentar encontrar algún concepto teórico que le sea funcional a su objeto de estudio, y es la noción de dispositivo, la cual la entiende como:

(...) un conjunto de productos, una manera de pensar la articulación de varios elementos en virtud de la solidaridad que los vincula y combina. Estos elementos se sostienen sobre distintos tipos de materialidad y se vinculan a través de diferentes tipos de redes conceptuales. En ese sentido, puede señalarse que los dispositivos tienen componentes materiales y organizacionales. (2011: 20)

Aprea considera que a partir de la noción de dispositivo se puede definir el documental, dado que entiende que “una misma tecnología puede articularse con prácticas organizacionales distintas” (Aprea, G, 2011: 20). Estas “prácticas organizacionales” son la que lo diferencian del dispositivo del cine ficcional, el cual está atado a prácticas de exhibición y distribución clásicas, como lo es la exposición en salas

de cine, mientras que el documental tiene diversas prácticas: salas de cine, festivales, circuitos alternativos, entre otros.

A su vez, señala que el dispositivo condiciona, no sólo su distribución, sino los productos que producen, la transmisión de conocimiento y el tipo de espectador.

Para Aprea a diferencia de Nichols, el documental no es un género específico, sino que es un universo heterogéneo, el cual está acompañado de una multiplicidad de géneros que están enlazados a diversas prácticas.

En consecuencia, Aprea señala las siguientes regularidades sobre aquello que define como “documental”, posición con la cual acordamos en este trabajo:

- Los documentales se definen a partir de sus diferencias explícitas con la ficción.
- En la definición de los documentales hay valoración implícita de la indicialidad de las imágenes con que trabajan los lenguajes audiovisuales.
- Los documentales tienen una forma de organización del texto que difiere de la narración ficcional por sus digresiones o la utilización de otras formas de configuración del texto audiovisual. No necesariamente se tienen que estructurar como una narración.
- El documental se legitima y especializa por sus relaciones con las prácticas extra discursivas.
- Los documentales presuponen la existencia de un universo diegético preexistente a su registro.
- El documental construye un tipo de enunciación específica, es una construcción de un “tipo de mirada”.

¿Qué es la animación?

Sin profundizar exhaustivamente en las diversas técnicas de animación, nos gustaría definir qué es y qué se entiende cuando hablamos de animación.

Según James Duran, define al cine de animación como por lo que “tradicionalmente entendemos que agrupa los filmes creados gracias a la técnica de grabación de imagen por imagen, y que su esencia se sitúa dentro de la capacidad de dar vida a cualquier cosa que esté inanimada”¹⁰. A su vez, María Alejandra Alonso, en relación a la animación televisiva, concuerda y define que “el dibujo animado muestra un movimiento construido a partir de la sucesión de imágenes (dibujos) estáticas; se trata de la sumatoria de muchos dibujos pasados de manera continua lo que crea el efecto de movimiento”¹¹.

Es decir, lo que define a la animación es su efecto de movimiento. En relación a esta definición, otra autora lo hace en contraposición al cine de ficción “El cine de animación es una provocación. Mientras que el cine de imagen real se basa en la realidad de movimiento, el cine dibujado tiene que provocar dicho movimiento, es decir, tiene que hacer que lo estático se haga real en el momento de la proyección”¹².

Por su parte, Mónica Kirchheimer define a la animación como un lenguaje “La materialidad (o combinatoria de materias) que habilita el lenguaje animado supone un universo amplio (tanto desde el punto de vista del contenido como desde la materialidad de la expresión). Por lo que consideramos al dibujo animado más un lenguaje, o medio, que un género”¹³.

¹⁰ DURAN, James (2008) “Todo filme es cine de animación” en *El cine de animación norteamericano*. Editorial UOC

¹¹ ALONSO, María Alejandra (2009) “Las sombrías aventuras de la infancia televisiva. Análisis semiótico de la programación animada televisiva infantil”. Tesina de grado. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

¹² YÉBENES CORTES, María del Pilar “Los lenguajes del código animado, estudio de la estética del animé (cine de animación japonés)”, publicación electrónica en <http://www.uem.es/binaria/congreso/archivos-congreso/Pilar%20Yebenes.pdf>. Consultado 11/05/2011.

¹³ KIRCHHEIMER, Mónica (2005) “El dibujo animado y la crítica social”. Trabajo presentado en el VI Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica: Organizado por la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto Nacional del Arte.

Documental animado: algunas aproximaciones

Con la introducción del lenguaje animado en el cine documental, se genera una provocación en el espectador, en el pacto de verosimilitud, ya que el documental parecería ser que perdería uno de sus rasgos más sobresalientes que es el régimen indicial presentes en las imágenes de acción en vivo o fotográficas para pasar a ser central el régimen de lo icónico de las ilustraciones de la animación.

Sin embargo, al pensar al documental bajo el concepto de dispositivo (Aprea, G; 2006) se puede pensar al documental como una “categoría que permite reconocer a una amplia variedad de obras producidas a través de diversos lenguajes audiovisuales”¹⁴.

Con la introducción del lenguaje de animación en el documental se producen nuevos procesos de significación. En relación con esto Alonso afirma respecto del dibujo animado “El hecho de ser fuertemente un ‘dibujo’ y luego animado, no oculta su producción sino que la pone de manifiesto”¹⁵.

Así también, con la entrada la animación en el documental se pueden decir otras cosas, dado que le es propio la característica de “poder decirlo todo”. En este sentido, Alonso afirma:

“El dibujo animado presenta un funcionamiento genérico, ya que lo esperable en este tipo de discursos está asociado con la posibilidad de decirlo todo, de mostrar lo que no es posible de ser visto con otros lenguajes audiovisuales, presentar lógicas que no respetan la relación causa-efecto ni otras condicionadas por el “mundo-real”¹⁶.

Del mismo modo, Oscar Traversa trabaja en relación a la corrupción de los cuerpos en el cine de animación y encuentra que “el cine de animación contaría con la posibilidad de producir hipérboles cuyo lugar de manifestación es el cuerpo violado en su integridad, o en su forma”¹⁷.

¹⁴ APREA, G. (2006) “Documentales audiovisuales, estilos y cambios tecnológicos” *Ponencia para X Jornadas de Investigadores en Comunicación*. Organizadas por la Universidad Nacional de San Juan. Pág. 9

¹⁵ Ídem Nota nº 11.

¹⁶ ALONSO, María Alejandra *op. cit.*

¹⁷ TRAVERSA, Oscar (1983) “El cine de animación” en *Cine: el significante negado*. Buenos Aires, Hachette.

Sin embargo, respecto de “todo lo que es posible decir” es necesario aclarar que siempre está bajo *la censura ideológica* de una época que permite pensar y decir ciertas cosas y no otras, así como también en función de la *censura económica y comercial* de la industria que autocensura la producción en función de las exigencias de la rentabilidad. Censuras que afectan específicamente a los temas que se tratan en un filme (Metz, C; 1968). Así como también, el documental animado se circunscribe dentro del *verosímil género* que le da legitimación y lo clasifica como “documental animado” (Metz, C; 1968).

Estado del Arte

El documental animado como fenómeno social, en cuanto a su producción discursiva de sentido, no ha sido analizado ampliamente de manera específica a diferencia de lo que ocurre con el documental. En este capítulo se desarrollaran trabajos encontrados hasta la actualidad que han tratado aspectos del tema. En su mayoría, son de países extranjeros y muchos no se encuentran traducidos. El objetivo de reunirlos en esta sección será para retomar los aportes en la investigación y el análisis¹⁸.

Periodizaciones de documentales animados

En este eje, se encuentran trabajos que han realizado periodizaciones cronológicas sobre los documentales animados a través de algunos ejemplos. En general son acotadas.

En primer lugar, se encuentra el artículo “Documental: Realidad y Abstracción” de Enrique Martínez y Salanova Sánchez¹⁹ de la Universidad de Huelva de España, en el que trabajan la historia del documental y le destinan un acápite a la historia del documental animado. En éste retoman el origen del documental animado ubicándolo en 1918 con el filme *El Hundimiento del Lusitania*, a su vez marcan al primer largometraje realizado por los hermanos Fleisher, *Einstein’s Theory of Relativity* de 1923. Además, señalan otros momentos, como el uso de la animación experimental de John y Faith Hubley y luego pasan a documentales animados más actuales como *Persépolis* y *Vals con Bashir*.

¹⁸ Se han dejado fuera de este capítulo, debido a la pertinencia del enfoque del trabajo: artículos, notas periodísticas y blogs en los que se han entrevistado a directores de los documentales, apreciaciones de los espectadores sobre las películas, biografías de los directores, entre otros. Aunque si han sido herramientas de información complementarias al análisis. Entre los blogs de espectadores se encuentran: “Vals con Bashir” en <http://es.wikipedia.org>; “Impactante Vals con Bashir” en *Blog de Cine* <http://www.blogcine.com>; “Waltz with Bashir” en *Un blog de José Barriga* <http://academyawards2009.blogspot.com>. Sobre sitios Web con entrevistas/biografías a directores USC Seminar Group en <http://docanimation.blogspot.com/> y Sofafilm Productions en <http://www.sheilasofian.com/>, entre otros.

¹⁹ Universidad de Huelva de España en <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentcomienzos.htm>. Consultado 20/05/2011.

En segundo lugar, se encuentra el trabajo de Alejandro Cock P. “Documental y Animación: realidad des-dibujada”²⁰. Este parte de la hipótesis que la imbricación del cine de animación con el documental está presente desde antes de la creación del cinematógrafo. En este trabajo, se agregan otras películas que no estaban presentes en la anterior periodización, como la escena “Making of América” de Michel Moore de la película *Bowling for Columbine* (2002), en donde se recurre a la animación para contar la historia de la relación entre los “negros y los blancos”.

Análisis sobre los documentales animados en relación a la distinción de los registros utilizados: dibujo en lugar de imágenes fotográficas

El trabajo de Jonathan Rozenkrantz “La reclamación de colores: hacia una teoría del documental animado”²¹ parte del estudio de los documentales animados en relación a la problematización del registro que utiliza para representar la realidad.

En primer lugar, Rozenkrantz señala que la colocación de una cámara tras un evento implica una construcción de ese suceso. Como idea general señala que la “objetividad queda fuera del alcance de todo documental” incluso del documental de acción en vivo. A su vez, Rozenkrantz plantea no negar la existencia del documental animado sino preguntarse cómo se relaciona con la concepción común de documental.

A su vez, disiente con el uso de las categorías de Bill Nichols para analizar los documentales animados, ya que considera que no es pertinente tomar esa categorización dado que Nichols trabajaba con films de acción en vivo y no con lenguaje de animación. A partir de este planteo, el trabajo de Rozenkrantz se centra en la distinción entre la forma de existencia que tienen la fotografía con el dibujo. Va a señalar que “el problema real es la diferente existencia entre la fotografía y el dibujo, donde el primero requiere y da pruebas de su referente, mientras que el segundo no”²². Esta afirmación va a pesar tanto en el planteo de este autor que va a analizar el film *Vals con Bashir* a partir de la

²⁰Documento disponible en Internet: http://metamentaldoc.com/6_Documental_y_animaci%F3n_Alejandro_Cock.pdf. Consultado 10/05/2011.

²¹ Rozenkrantz, J. “Colourful Claims: towards a theory of animated documentary” en *Film International* en <http://filmint.nu/?p=1809>. Fecha de consulta 6/05/11

²² Rozenkrantz, J. *op. cit.*

indicialidad del sonido, dejando de lado los demás recursos expresivos entre ellos la animación.

Si bien este trabajo es interesante y retoma aportes importantes como lo es el pensamiento de Roland Barthes y el de Charles Peirce para hablar sobre la relación entre el objeto y lo representado en los dos registros: la animación y la fotografía. No parecen del todo pertinente las críticas a la utilización de la tipología del Bill Nichols, ni tampoco el punto de que el documental animado necesita pruebas. Parecería ser que se sigue pensando al documental como género y no como “efecto de sentido” presentado en el marco teórico de este trabajo.

Por otra parte, en relación a la distinción de los regímenes se encuentra un trabajo de Pauld Ward titulado “Realidades de animación: la película de animación, documental, el realismo”²³. Este artículo, al igual que el anterior, concibe al documental como género que representa al “mundo real”, por lo tanto, parte de la problematización en como lenguaje animado viene a operar dentro del documental. Señala como principal característica de la animación la posibilidad de la abstracción, a su vez plantea analizando algunas películas, como la introducción de la animación problematizan lo que se representa, para concluir en que el uso de la animación permite representar más cosas.

Análisis sobre los usos y funciones de la animación en el documental

En este eje, se encuentran aportes sobre las funciones de la animación en el documental, analizadas a partir de un corpus específico como es el caso de los filmes *Vals con Bashir*, *Persépolis* y el documental argentino *Los Rubios*. A su vez, también se presenta el caso de un trabajo que, desde un enfoque histórico, analiza las funciones de la animación en el documental animado en Irán.

Un escrito que habla específicamente sobre la hibridación de los lenguajes documental – animación y que realiza un análisis teórico sobre un corpus específico, es el artículo de Claudia López Barros “Acontecer del documental animado. Un

²³ Ward, P. (2008) “Animated realities: the animated film, documentary, realism” en *Reconstruction studies in contemporary culture* en <http://reconstruction.eserver.org/082/ward.shtml>. Fecha de consulta 10/08/11

acercamiento a *Persépolis* y *Vals con Bashir*”²⁴. En éste trata la relación entre la animación y el documental a partir del análisis de los documentales animados citados en el título del artículo, en los cuales va a encontrar que la animación cumple una función testimonial y no sólo ilustrativa como sucedía con otros documentales animados - *El hundimiento de Lusitania* de 1918- donde se utilizaba para reconstruir información inexistente.

Este artículo trabaja cómo en estos dos filmes se produce la transformación del macro-género documental (Aprea G.; 2005) con la introducción de la animación, así como también se centra en analizar las funciones expresivas que permite la animación y las determinaciones que tiene la animación “atada”²⁵ al documental. Es un interesante análisis porque retoma planteos teóricos de la semiótica y la concepción de documental como “efecto documentalizante” propuesta en nuestro marco teórico. Se trata de un artículo breve que analiza estas dos películas, a las cuales las clasifica como documentales autobiográficos animados. Las observaciones que rescata serán consideradas en el presente trabajo.

Otro caso en que se ha analizado ampliamente, que incorpora el uso de la animación en documental, es el filme argentino *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri²⁶. Este documental trata acerca de la reconstrucción de la memoria de una joven que perdió los padres en la última dictadura argentina. En diversas escenas utiliza la animación de muñecos *Play Mobil* para recrear hechos de los que no tienen registros, como lo es la desaparición de los padres, el momento en que fueron “chupados” por el ejército militar. Al respecto, Gustavo Noriega, crítico cinematográfico que ha trabajado

²⁴ Este trabajo forma parte del Proyecto Ubacyt: “Técnicas de animación: su implementación en géneros mediáticos de actualidad”, Tassara/Kirchheimer (2008-2010).

²⁵ Expresión usada por la autora.

²⁶ Entre los diversos trabajos retomamos reflexiones de: *Estudio crítico sobre Los Rubios* de Gustavo Noriega en Colección Nuevo Cine Argentino, 2009, Picnic Editorial, Buenos Aires, Argentina; Carri, Albertina, *Los rubios, cartografía de una película*. Publicación en la 9ª Edición del BAFICI, abril 2007; Gariboto, Verónica y Gómez, Antonio, “Más allá del ‘formato memoria’: la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri”, en *Corriente: Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, Vol. 3, No. 2, 2006; Iribarren, Laura (2009) “Documental y autobiografía: variaciones entre lo real y lo posible en los discursos sobre la memoria” en el marco del proyecto de investigación UBACYT SO11 “Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales” dirigido por la Prof. María Rosa Del Coto. SICyT, Fac. de Cs. Sociales, UBA.

ampliamente el “Nuevo Cine argentino”, señala que: “El secuestro de sus padres, por otra parte, está representado con muñequitos de juguete, lo que recrea una mirada infantil” (2009). También en otra escena se utiliza la animación de un plato volador que chupa a los muñecos que estaban en el auto y que representaban a los padres de la joven, haciendo una metáfora de un *secuestro extraterrestre* (Iribarren, L.; 2009) que mantiene sintonía con lo que habla el filme, que es justamente la ausencia de alguien que le pueda dar información sobre el momento del secuestro. Esta escena se la ha clasificado como una escena indecible, inenarrable (Iribarren, L.; 2009).

Por otro lado, el artículo de Rokhsareh Ghaem-Maghani “El documental de animación, una nueva mirada sobre el mundo”²⁷ aporta una mirada distinta sobre el uso de la animación en relación a la cultura del país de origen y las películas de Irán.

Ghaem-Maghani señala que en Irán el documental animado tiene una larga trayectoria, que desde 1970 el público presentaba un mayor gusto por la animación y su utilización fue muy requerida para la creación de autobiografías y que a partir de 1990 con la introducción y difusión de nuevas tecnologías se dio un mayor uso de las técnicas de animación. A su vez, considera que en su país existen los siguientes factores que favorecieron al desarrollo del documental animado:

- La utilización de la animación para proteger la identidad de víctimas de problemas sociales;
- La animación como herramienta educativa;
- La animación al servicio de los documentales históricos;
- La animación como expresión de la subjetividad del pensamiento;
- La animación como herramienta propicia para evitar problemas morales, religiosos o sociales, como es la exposición pública de mujeres sin el velo.

²⁷ Ghaem-Mahami, R. “Le documentaire animé, un nouveau regard sur le monde” en *La Revue de Teheran* en <http://www.teheran.ir/?article720> Número 31, junio 2008.

Además, la autora señala que el documental de animación en Irán presenta una tendencia a representar cuestiones subjetivas (sentimientos, emociones, pasión) y que presenta muchas potencialidades que aún no han sido exploradas.

Análisis sobre los límites del documental con la utilización de la animación

El trabajo de Driessen Kess “More than just talking mice”²⁸ publicado en la revista del *IDFA International Documentary Film Festival*, problematiza la relación entre documental y animación, y observa que la diferencia se da en los límites de cada lenguaje, señalando los “documentales ilustrados de radio” o “documentales radio”, donde establece el grado más bajo de animación cuando los testimonios se esconden bajo la banda sonora; la rotoscopia como técnica que bordea los límites entre los lenguajes y finalmente, denomina “falsos documentales animados” aquellos en los que los límites se corren aún más.

Por otro lado este autor, como otros citados, se refiere al documental como un género, posición con lo cual disentimos a la hora de pensar al documental.

En síntesis, nuestro trabajo tendrá como principal objetivo ser un aporte más al fenómeno del documental animado, en cuanto a su dimensión significante, acercamiento del cual se ha encontrado poco material. Para llevar adelante nuestro objetivo, se eligió abordar una filmografía ampliada y en su análisis se tendrá en cuenta los diversos aportes encontrados. Destacamos que se parte de la concepción del documental desde la noción de dispositivo referida en el marco teórico.

²⁸Driessen, K (2007) “More than just talking mice” en *IDFA* magazine. <http://www.idfa.nl/repository/documents/More%20than%20just%20talking%20mice%20%28Paul%20Fierlinger%29.pdf>. Fecha de consulta 20/10/11

Metodología: Hacia un análisis sociosemiótico de los documentales animados

La perspectiva desde la que se va a abordar el análisis del corpus es la sociosemiótica²⁹, ya que se concibe a los documentales animados como “paquetes de materias sensibles investidas de sentido” (Verón, E.; 1987). Estos *productos* investidos de sentido se corresponden con la dimensión social significativa de los fenómenos sociales que construyen el “real social”, que Eliseo Verón denomina *semiosis social*. En definitiva lo que se intenta estudiar son los mecanismos que configuran sentido a los fenómenos sociales.

El documental, en este sentido, es un producto privilegiado, dado que la *historia*³⁰ que intenta contar supone un registro de un suceso extra-diegético, es decir que existe por fuera de la propia película, como definía Jean Vigo es “un punto de vista documentado”³¹. El documental aborda de manera específica “el real social”, ya que se presenta como una lectura de ese “fenómeno social”, una construcción, una mirada particular sobre aquello que se refiere. A su vez, el lenguaje de la animación le imprime un sentido específico, a partir de sus propias particularidades como es el hecho de poder “contarlo todo” o trabajar con la corrupción de los cuerpos, por ejemplo.

El trabajo del analista, como explica Verón, es analizar estos “paquetes”, “productos” que aparecen como cristalizaciones o fragmentos de la semiosis social, con el fin de abordar las configuraciones y operaciones que producen/produjeron sentido. Desde esta perspectiva, el sentido no es algo dado, ya que no está soportado en el producto, sino que puede reconstituirse su trayecto a partir de las “marcas” que se incorporaron a estos productos. En este sentido se piensa a los discursos como lugares de “pasaje” del sentido. Es decir, se trata de una configuración espacio-temporal del sentido.

Desde esta matriz analítica se busca describir las configuraciones de sentido, y el modo en que la animación opera en dicho proceso. Nos centraremos en un *corpus* de

²⁹ VERÓN, Eliseo (1987). *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

³⁰ Me refiero al concepto que da Aída Vallejo sobre *historia* comentada anteriormente en el marco teórico.

³¹ Ídem Nota N°1.

trabajo que estará constituido por un conjunto de films, de los que se elegirá un número menor para su análisis en profundidad. La selección se realizará a partir de criterios que serán expuestos más adelante y analizados bajo la teoría de los discursos propuesta por Verón. El análisis del *corpus* se desarrolla a partir de tres niveles de configuración: el retórico, el temático y el enunciativo.

El análisis retórico de los textos permite describir la estructura de los mismos, es decir, cómo está dada su organización. En este sentido, se va a pensar al lenguaje animado como un elemento esencial en la significación del texto y no “adorno” u “ornamento” sino estructurando el sentido³². Para llevarlo a cabo, se retoman las *modalidades de representación* que usa Bill Nichols³³ en el análisis de los documentales de manera operativa.

Por su parte, el análisis temático permite abordar el tema del documental. Los “temas” no están dados de manera visible sobre el documental, son cuestiones generales y responden al orden histórico y cultural de la sociedad. Para esto César Segre³⁴ indica que es a partir de los *motivos*, que están circunscriptos en la materialidad misma del texto que podemos llegar a ellos.

En cuanto al nivel enunciativo permite recrear la escena comunicativa construida por el discurso. A través de este nivel se puede reconstruir el tipo de enunciador y enunciatario que propone el film. El enunciador, responde a la instancia de producción, mientras que el enunciatario, es la de recepción; las dos son construcciones dentro del discurso no por fuera de él. Estas figuras en el documental permiten reconstruir la hipótesis que lo sostiene y se pueden analizar a partir de los encuadres, el montaje de las imágenes y el sonido, los ángulos de la cámara, entre otros³⁵.

³² TODOROV, Tzvetan (1982) “Sinécdoques”, en *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires.

³³ NICHOLS, Bill (1997 [1991]: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós. Cap II y “¿Qué tipo de documentales hay? En *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001. Cap. 6.

³⁴ SEGRE, César (1985) “Tema/ motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

³⁵ Para más información consultar en METZ, C (1974) “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, Buenos Aires, *Lenguajes 2*. GONZALEZ REQUENA, Jesús (1987) “Enunciación, punto de vista, sujeto”, en revista *Contracampo IX*, 42, Págs. 6-47 y en METZ, Christian (1994) “La enunciación antropoide”, en *L’enonciation impersonnelle ou le site du filme*, Klincksieck, París.

Así también, se van a analizar los tipos de enunciatarios desde los aportes de Aída Vallejo y de Bill Nichols respecto de la concepción de *espectador epistemofílico* caracterizado por el reforzamiento de la ilusión referencial en el documental y la búsqueda de un saber, nos parece pertinente para el análisis.

Finalmente, se realiza un análisis comparativo los distintos textos con el objeto de encontrar regularidades y diferencias en los distintos paquetes discursivos.

Corpus

En primer lugar, es necesario mencionar que al realizar este trabajo no se encontró ninguna cronología o sitio/lugar dónde los documentales animados estén agrupados desde donde poder seleccionar los pertinentes para el análisis.

Por este motivo, una de las primeras tareas que ha sido necesario realizar fue ubicar los trabajos disponibles y agruparlos de manera cronológica y con su sinopsis respectiva para una lectura más ordenada.

El siguiente cuadro intenta cumplir con dicho objetivo. En el acápite de “descripción” se detalla brevemente la temática de cada uno de los films, la duración y una breve descripción técnica. Sin embargo en “descripción en detalle” se ahonda más en las cuestiones técnicas que permiten describir aún más lo que se visualiza. En algunos casos no se han completado debido a ausencia tanto de información como del documental en sí.

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO	PAÍS DE ORIGEN	DESCRIPCIÓN	DESCRIPCIÓN EN DETALLE
<p>“The sinking of Lusitania”</p> <p>“El hundimiento de Lusitania”</p>	Winsor McCay	Estreno el 20/07/1918	Estados Unidos	Es un corto de 8,08 minutos que trata sobre la recreación del episodio ocurrido en 1915, donde un submarino alemán atacó a un lujoso crucero británico con 2000 pasajeros. Suceso que marcó la entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial del que no se habían registrado imágenes documentales.	Realizada en blanco y negro. Mezcla imágenes en vivo y fotos con animación. Representación del océano a través de la animación y del hundimiento del barco (explosión y caída). Al principio de la película hay una breve explicación de cómo se hizo el documental y por qué. Las imágenes son acompañadas por música que marcan en tono dramático la animación.
“Einstein’s Theory of Relativity”	Fleischer	Estreno el 8/02/1923		Duración 20.13 minutos. Es una película muda con rótulos en inglés de los hermanos	Es una película muda que utiliza carteles explicativos, utiliza música clásica. Es en blanco y negro.

				Fleischer (Max, Dave, Joe, y Lou) Se propone explicar al público la teoría de la relatividad, utiliza tomas de acción en vivo con secuencias de animación para ilustrar los conceptos de Einstein.	La película muestra los inventos que existieron o se pudieron realizar gracias a la teoría de la relatividad de Einstein. Ej: Ferrocarril, Globo aerostático. Hay animación de la vía láctea, entre otros.
“Darwin’s Theory of evolution”	Fleischer Max y David	-----	-----	-----	-----
“Old Glory” Vieja Gloria	Merie Melodies Animated Warner Bross	1959	Estados Unidos	Documental animado didáctico. Duración 9 minutos.	A través de los personajes de Warner cuentan la historia de los Estados Unidos, su independencia y formación de las bases de la constitución. Realizado en su totalidad por dibujos animados.
“So much for so little” Así que tanto por tan poco.	Chuck Jones Federal Security Agency Public Healt Service Warner Bross	1949	Estados Unidos	Duración 10.20 minutos	Documental que representa el sistema de salud de los Estados Unidos. Está completamente animado.
Universe Universo	Romano Krotoir y Colin Low	1960	Canadá	Corto duración 27.45 minutos. Es un documental en blanco y negro en el que se dramatiza el trabajo nocturno de un astrónomo en el Observatorio de David Dunlap en Richmon Hill, Ontario, una instalación que es propiedad y está operada por la Universidad de Toronto, Canadá.	Documental de tinte pedagógico-didáctico. Está realizado en blanco y negro. Explica el trabajo de un astrónomo a lo largo de una jornada laboral. Además explica el sistema planetario, dónde se utiliza animación para contarlo (detalle de las superficies, las orbitas) Utiliz voz en <i>over</i> explicativa, mezcla imágenes en vivo con animación. Toma música, sonido de la naturaleza. Muestra en extenso los aparatos del lugar, los cuales se destacan. A su vez, explica como se realizan los registros o estudios sobre el planeta.

					El hilo conductor de la película es la jornada laboral del astrónomo.
“Les collines de Marlik”	Ebrahum Golestan	1963	Irán	Primer documental animado iraní sobre los descubrimientos arqueológicos de las colinas de Marlik.	-----
“Cosmic Zoom”	Eva Szasz y producido por la Junta Nacional de Cine de Canadá	1968	Canadá	Representa el tamaño relativo de todo en el universo en una secuencia de 8 minutos.	Documental breve que muestra la inmensidad del universo. Realizado en imágenes a color, no utiliza voces sólo música. Comienza con la imagen de un niño con un perro andando en un bote. Luego la cámara comienza a alejarse hasta las estrellas y vuelve con la imagen del niño con el perro. Toma la imagen de un mosquito cuando lo pica al niño, de la sangre sigue y luego vuelve a la primera imagen. La primera y la última imagen es de acción en vivo y el resto son dibujos animados.
“Late edition”	Peter Lord y David Sproxton	1983	-----	Cuenta la historia de un hombre que trabaja en la última edición de una revista.	Realizada en stop motion.
“Om den Eventyret vidunderlige Kartoffel” El cuento de la maravillosa papa.	Andres Sorensen	1985	-----	Cuenta la historia de la papa a través del tiempo con un enfoque en la historia europea.	-----
Grave of the fireflies	Isao Takahata	1988	Japón	Basada en la novela del japonés Akiyuki Nosaka, narra su experiencia infantil en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.	-----

The colours of my father: A portrait of San Borenstein	Joyce Borenstein	1992	Canadá	-----	-----
“Minru: memory of exile”	Michael Fukushima	1992	Canadá	Duración 18 minutos, 45 segundos. Es un documental animado sobre la experiencia del padre del cineasta, Minru, quien fue enviado a un campo de internamiento al interior de la Columbia Británica, luego de la Guerra. Combina la animación con material de archivo y fue narrada por Minru Fukushima.	-----
“A is for Autism” A es para el autismo	Tim Webb	1992	-----	Documental animado que incluye dibujos de enfermos reales de de autismo.	Es una propaganda del libro.
“Pro and Con” Pros y Contra	Joanna Priestley	1992	-----	Es un corto de Documental animado que examina el sistema penitenciario. Duración 9 minutos.	-----
Abductees	Paul Vester	1995	Inglaterra	Recrea testimonios de supuestos abducidos por extraterrestres. Duración 30 minutos, origen Inglaterra.	Esta película responde a varios efectos documentalizantes. Entre ellos, utiliza entrevistas de testimonios abducidos. Las secuencias argumentativas están organizadas de forma clásica a cómo se organiza un documental. El film utiliza imágenes en vivo y dibujos para representar las abducciones. A su vez, está acompañada por música y las voces de las víctimas.

When life departs Cuando sale la vida	Karsten Killerich y Stefan Fjeldmark	1997		Corto duración 8.09 minutos. Trata sobre conceptos y pensamientos de los niños sobre la muerte.	Está realizada en su totalidad por dibujos animados. Además, toma las voces de chicos, marcando un punto de vista infantil sobre el tema.
His Mothers's voice La voz de su madre	Dennis Topicof	1997	-----	-----	-----
Le jour se Léve en la Plaza Tiananmen Salida del sol sobre la plaza Tiananmen	Bo Wang Shui	1998	Canadá	Corto, duración 29 minutos. Origen Canadá. No se ha identificado información sobre la temática del mismo.	-----
Silence Silencio	Orly Yadin y Sylvie Bringas	1998	-----	El film dura 10.07 minutos y trata sobre una niña sobreviviente del Holocausto.	La película está narrada desde primera persona sobre la vida de Tania Ross. Utiliza animación con imágenes de archivo.
Dancing Inside Dentro de la Danza	Guilian Lassay	1999	-----	-----	-----
Waking Life	Richard Linklater	2001	Estados Unidos	Con diálogos filosóficos. Filmada con video digital. La película se centra en la naturaleza de los sueños y la conciencia. Duración 99 minutos.	-----
Bowling for Columbine	Michael Moore	2002	Estados Unidos	Introducción de fragmentos de South Parck y utilización de animación para recrear lo que el cineasta considera por la historia de los “blancos y negros” en los EE.UU	-----
The tree that remembers El árbol que recuerda	Masoud Raouf	2002	Canadá.	Documental animado del director iraní Masoud Raouf que explora la vida de los ex presos políticos que como él participaron del	Película que mezcla imágenes en vivo con animación. Está organizada en base a testimonios de víctimas. Además utiliza imágenes dibujadas

				movimiento democrático durante los días del Sha en Irán.	estáticas y una representación “teatral” sobre un escenario. Fue exhibida en festivales sobre los derechos humanos.
Los Rubios	Albertina Carri	2003	Argentina	Documental que trabaja sobre la reconstitución de la identidad y la memoria de los padres de la directora que fueron “desaparecidos” durante la última dictadura militar argentina, utiliza la animación con <i>Play Mobil</i> y recrea las escenas del secuestro de los padres a partir de la animación.	-----
Magia Russica	Yonathan y Masha Films	2004	Rusia-Israel	Representa la historia no contada de la animación rusa en la época soviética. Historia de los límites del arte y la ideología y de los hombres dedicados al cine de animación.	Trata sobre la animación, utiliza mezcla de imágenes en vivo con dibujos animados.
In the realms of the unreal En los reinos de lo irreal	Jessica Yu	2004	Estados Unidos.	-----	-----
Ryan	Cris Landreth	2004	Canadá.	Es un documental animado de la vida del animador Ryan Larkin.	Está realizada en su totalidad en animación 3D. Juega mucho con diversas técnicas de animación (que refuerzan la idea de que se está tratando de un film sobre un especialista en el tema) Hay fragmentos de los trabajos de Ryan Larkin.
Proteus	David Lebrun	2004	-----	-----	-----

“I was a child of holocaust survivors” “Yo era un hijo de sobrevivientes del holocausto “	Ann Marie Fleming	2006	Canadá	Entrelaza la historia personal y global del Holocausto. Duración 15.04 minutos.	-----
“McLaren’s Negatives” Negativos de McLaren	Marie-Josée de Saint Pierre	2006	Canadá.	La película es un estudio sobre vida personal de Norma McLaren y su trabajo en la animación.	Está en su totalidad animada. Mezcla de fragmentos de trabajos del animador más relatos, retoma su voz.
Survivors	Sheila Sofian	2007	Estados Unidos	Documental animado que trabaja sobre la violencia de género.	-----
Persépolis	Marjane Satrapi y Vicent Paronnaud	2007	Francia	Documental animado autobiográfico sobre la vida de Marjane Satrapi.	Realizado en su totalidad por dibujos animados.
Streetcar named Perspire Un tranvía llamado Suda	Joanna Priestley	2007	-----	Documental animado sobre la menopausia que también aborda temas como la ansiedad, el vello facial femenino y la atrofia vaginal.	-----
Vals con Bashir	Ari Folman	2008	Israel Alemania Francia Estados Unidos	Documental animado autobiográfico sobre la matanza sucedida en los campos de refugiados palestinos de Sabra y Chatila durante la guerra del Líbano.	Realizado en dibujos animados, excepto el final que toma registro en vivo de grabaciones del momento. Toma voces de testimonios originales. El hilo que conduce la película es la reconstrucción de hechos traumáticos que le sucedieron al realizador de la película durante la época de la guerra del Líbano.
Chicago 10	Brett Morgen	2008	Estados Unidos	Duración 103 minutos. Documental que trata las protestas contra la Guerra de Vietnam que se realizaron en el año 1968 durante la Convención del	-----

				Partido Demócrata de los Estados Unidos, y el subsiguiente juicio a algunos de sus organizadores.	
Thuth has fallen La verdad ha caído	Sheila Sofia	2009	-----	En esta película se combina animación e imagen real, para denunciar los casos de personas que han sido erróneamente encarcelados, mediante los recuerdos de esos falsos culpables, en clave de pesadilla. La animación ilustra los recuerdos de esos falsos culpables, en clave de pesadilla.	-----
I want you Money Quiero tu dinero	Ray Griggs	2010	Estados Unidos	Es un documental que critica la política económica del Presidente de los Estados Unidos Barack Obama. El documental incluye entrevistas con personalidades de perfil conservador como los republicanos Mike Huckabee, Michael Reagan o Steve Forbes, y consta de una parte animada en la que aparecen Bill y Hillary Clinton, Sarah Palin, los ex presidentes Bush, y se plantea un debate entre las posturas de Ronald Reagan frente a las de Obama.	
Les journaux de Lipsett Lipsett diarios	Theodore Ushev	2010	Canadá.	Cortometraje 14 minutos, origen Canadá. Biografía de la vida de Arthur Lipsett, famoso realizador experimental canadiense que murió a los 49 años.	-----

				Su caída en la depresión y la locura se recorre a través de imágenes y sonidos extraídos por el propio Lipsset.	
Money as Debt El dinero como deuda	Paul Gringnon	-----	Canadá.	Es un corto de animación documental sobre el sistema monetario de los bancos modernos.	En su totalidad está animada, la animación utilizada para ilustrar lo que argumenta.
Eva de la Argentina	María Seoane	2011	Argentina	Película de ficción con trabajo documentalista. Trata sobre la vida y muerte de Eva Duarte de Perón.	Realizada en animación en colores con mezcla de voces, grabaciones y fotografías documentales.

Corpus definitivo

De la totalidad del material encontrado y con el intento en responder los objetivos del trabajo, analizar las funciones de la animación en el documental y los procesos de verosimilización que la animación aporta, el corpus de análisis se ha construido a partir de los siguientes criterios:

- Documentales disponibles para su visualización y análisis;
- Documentales de diferentes nacionalidades;
- Documentales de distintas épocas;
- Documentales de variedad temática;
- Largometrajes y cortometrajes;
- Documentales constituidos por diversas materialidades (animación total, mixta con imágenes en vivo, fotografías, archivo, etc.)

Por lo tanto, el corpus definitivo quedó integrado por los siguientes documentales:

- *The Sinking of Lusitania* (1918)
- *Einstein's Theory of Relativity* (1923)
- *Universe* (1960)
- *Cosmic Zoom* (1968)
- *Bowling for Columbine* (2002)
- *Los Rubios* (2003)
- *Ryan* (2004)
- *Mc Laren's negatives* (2006)
- *Persépolis* (2007)
- *Vals con Bashir* (2008)

Categorizaciones y matriz de análisis

Luego del visionado general del material se encontraron ciertos rasgos regulares que permanecen en algunos films. Por lo tanto, se han realizado tres categorizaciones que permiten ordenar el análisis. Estas son:

- 1- Documentales pedagógicos y reflexivos
- 2- Documentales de crítica y denuncia social
- 3- Documentales biográficos y subjetivos

Para desarrollar el análisis, nuestro motor de búsqueda será observar de qué manera son abordados los temas, qué función cumple la animación, cómo es tratada (qué lugar ocupa en el film, materialidad, entre otros) y de qué manera se pone en juego con la constitución del “efecto documentalizante”.

A su vez, estudiaremos los documentales como un todo que tienen una hipótesis que los sostiene y que intentan defender, refutar o simplemente contrastar. Que a su vez, esta hipótesis sostenida por el film, a veces está expresada de manera directa mientras que otras veces se mantiene latente. Para ello se partirá de las modalidades de representación desarrolladas por Bill Nichols.

Estas modalidades son formas de organizar los documentales, son maneras de ordenar las secuencias de un film. Como señalamos al comenzar la definición de lo que es un documental “*un punto de vista documentado*”, Nichols señala que “cada documental tiene su propia voz distintiva”³⁶. Estas modalidades son el *decir* en el film, son la manera en que es visto un tema, son el punto de vista sobre la cosa. Es por esto, que es muy importante no recortar una escena de su modalidad, dado que se perdería lo más importante de un documental, su razón de ser: *su mirada*.

Nichols reconoce seis modalidades, que si bien se puede dar más de una en un trabajo, habrá alguna modalidad que va a ser la que defina el tipo de documental. Estas

³⁶ NICHOLS, B. (2001) *¿Qué tipo de documentales hay?* En *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001. Cap. 6.

modalidades son: poética, expositiva, participativa, observacional, reflexiva y performativa.

Análisis

1- DOCUMENTALES PEDAGÓGICOS Y REFLEXIVOS

Dentro de esta sección se incluyen los documentales: *The Sinking of Lusitania* (1918), *Einstein’s Theory of Relativity* (1923), *Universe* (1960) y *Cosmic Zoom* (1968). En primer lugar, se puede afirmar que son los primeros documentales en utilizar el lenguaje del dibujo animado y, a su vez, tienen como característica principal abordar temas con fines educativos.

En el caso de *The Sinking of Lusitania* se recrea el hundimiento de un crucero británico en 1915 atacado por un submarino alemán, suceso que dio origen a la entrada de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. En este film, la animación es blanco y negro e interactúa con grabaciones en vivo, carteles informativos e imágenes de personas fallecidas que iban en el barco. La animación es utilizada para reconstruir el océano, el ataque al crucero, dado por la explosión de torpedos y luego su hundimiento.

La modalidad de representación que predomina en la organización de las secuencias en este documental es la expositiva la cual, siguiendo a Nichols, se caracteriza porque “se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación del mundo histórico”³⁷ y donde “las imágenes sirven como ilustración o como contrapunto”³⁸. En *The Sinking of Lusitania* la “voz” que explica está dada por la presencia de carteles que interactúan con las grabaciones. Estos explican la trayectoria del animador Windsor Mc Cay, lo ocurrido, las víctimas, entre otros y luego las imágenes animadas ejemplifican y acompañan lo dicho.

Por lo tanto, en este film el lenguaje animado se utiliza ejemplificando o ilustrando aquello que se cuenta. Su objetivo es la de reconstruir lo dicho y en este marco, el dibujo animado queda subordinado a la autoridad de lo que se cuenta de manera verbal y/o escrita.

³⁷ NICHOLS, B. (1997 [1991]): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.

³⁸ *Ibídem*

A su vez, la función de este documental es didáctica, dado que se trata de un enunciador que tiene cierta información y que se dirige a un enunciatario que carece de dicha información, dentro de este contexto se puede aseverar que la animación se presenta como un lenguaje que facilita la explicación de un suceso pasado; permite ilustrar lo narrado.

Con esta misma funcionalidad, presenta la animación en *Einstein's Theory of Relativity*, así también la organización de este film es semejante al anterior: hay intertítulos en blanco y negro que explican la teoría de la relatividad de Einstein y luego se ejemplifican a través de grabaciones de acción en vivo y animaciones.

Este documental tiene como objetivo popularizar la teoría científica. Es decir se intenta “bajar” a un lenguaje más “simple” la popular teoría. Las partes animadas no son tan “evidentes” como en el film anterior, dado que se las incluye como ejemplos breves y en algunos incluso están acompañados por carteles explicativos. Aquí la animación no es protagonista sino que sólo queda supeditada a su función ejemplificadora.

En sintonía con estos documentales se encuentra también *Universe* realizado en blanco y negro. En este caso, se representa el trabajo nocturno de un astrónomo en el Observatorio de David Dunlap en Richmon Hill, Ontario, una instalación de la Universidad de Toronto, Canadá.

En este documental se trabajan dos temas de forma paralela y articulada. Por un lado, está la representación del trabajo nocturno de un astrónomo, el film está hilvanado por la actividad del científico desde que ingresa al observatorio hasta que se retira con la luz del día. Aquí se muestra su rutina de trabajo, sus tareas. Y por el otro lado, está la explicación y representación del universo a través de la vía láctea, por medio del uso de la animación acompañada de una voz en *over*³⁹ que comenta, describe y explica lo que se visualiza.

Este documental tiene una finalidad rectora pedagógico-didáctica que se da en toda la película, desde la explicación del trabajo del astrónomo hasta la del universo. En

³⁹ Se entiende por voz *over* aquella que se presenta sobre las imágenes sin fuente diéptica y que además no coincide con ninguno de los personajes del film.

este contexto, la animación ocupa un lugar central, ya que va a ser la que le da materialidad a la representación del universo, que no puede ser vista por el ojo humano y para lo cual se necesitan inmensos aparatos y conocimientos técnicos, o el uso de la imaginación como cita el mismo film. En este documental la animación es de tinte “realista”. Lo que se anima son figuras que representan al sol, la tierra, Marte, Júpiter, Neptuno, Saturno, en síntesis la galaxia en su totalidad, junto con las orbitas, los gases, las estrellas y otros tantos que no son posibles de visualizar por medio de fotografías o cámaras cinematográficas. Sin embargo, estas imágenes están muy prolijamente realizadas con el fin de no parecerse en nada a algo construido *ad hoc* sino ser el “fiel reflejo” de lo que son en realidad. Esta intensión de “realidad” también se puede establecer en la representación del trabajo del astrónomo, el cual por su parte, es un científico en su vida y no un actor. Mientras se registran las imágenes de su labor en ningún momento mira a la cámara, ni hace referencia al video sino que él trabaja como “lo hace siempre”, de hecho atiende el teléfono cuando lo llaman, recibe órdenes y se quita los anteojos cuando está cansado al finalizar su jornada.

Esta organización del documental se corresponde con dos modalidades de hacer documentales. En primer lugar, predomina la expositiva, ya que hay una voz en *over* que se encarga de ir explicando en detalle lo que se muestra en la pantalla, los aparatos del lugar, cómo se realizan los registros o estudios sobre el planeta, entre otros. Y por otro lado, o en un segundo nivel, se encuentra presente la modalidad de observación, dado que hay una cierta voluntad de demostrar cómo son las cosas en su naturalidad y esto se puede ver tanto en el registro de la labor del astrónomo como en el contenido representado por la animación. Está presente una idea rectora de que la cámara no interviene en la filmación y que los registros son sencillamente eso, *registro* de lo que sucede a diario más allá de las cámaras.

En síntesis, se puede afirmar que en este film es el uso de ambas modalidades y la manera en que está trabajada la animación refuerzan su “efecto documentalizante”.

Por último, el documental *Cosmic Zoom*, un film muy breve. En sólo 8 minutos se proyectan diversas imágenes a color que van marcando las diversas dimensiones del

universo. A diferencia de los otros documentales expositivos, en *Cosmic Zoom* el saber es demostrado de manera indirecta y no con un fin científicista.

Aquí, la animación ocupa casi todo el documental y es menos “realista” que en *Universe*, la tierra no es representada en escala de grises sino con colores fuertes (naranja y azul), no hay orbitas que marquen la vía por la cual se mueven los planetas sino que estos aparecen a medida que la filmación hace su *traveling* (zoom).

En este caso, la dimensión del universo no es algo que se pueda analizar científicamente sino que se sucede a medida que pasan las imágenes. Con la animación se abre un punto de vista sobre las cosas, sobre la dimensión del universo que va desde el cuerpo de un niño que rema un bote hasta la vía láctea en el universo y desde esta, a las células de un mosquito que pica sobre el brazo del niño. Se utiliza la animación con colores fuertes, con trazos marcados que demuestran la aplicación de una mano que ha dibujado esas imágenes le dan el toque personal sobre eso que se registra.

Cosmic Zoom a diferencia de los otros, no demuestra un saber sino que expone un punto de vista, una mirada argumentada sobre dicho saber, y la utilización de la animación no lo ejemplifica, no lo ilustra sino que exterioriza el hecho de que un documental es una hipótesis/mirada/punto de vista sobre un tema. Al evitar la utilización de una voz en *over* se refuerza este objetivo.

Esta forma de organizar el documental se acerca a la modalidad “reflexiva” descrita por Nichols, que tiene la característica de “abordar la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico”⁴⁰. Esta reflexividad busca una reflexión tanto por parte del realizador como del espectador sobre aquello que se ve, sobre la materialidad que constituyen las imágenes, volviendo consciente la construcción cinematográfica. En *Cosmic Zoom*, ya el título señala una operación que realiza la cámara que es la posibilidad de darle mayor profundidad a una imagen, es decir, poner énfasis en algunos

⁴⁰ NICHOLS, B. (1997 [1991]: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós. Pág. 93.

aspectos y dejar de lado otros. Cómo lo hace el propio documental, dado que todo documental es, como dijimos, un “un punto de vista documentado”⁴¹.

Por otro lado, el “efecto documentalizante” se da en dos puntos neurálgicos del film como son el comienzo y el final, que no sólo registra imágenes en vivo, sino que también la banda sonora se corresponde con sonido ambiente. Demostrando la idea de que aquello que se ve se corresponde con lo que sucede en la “realidad”.

En síntesis, en este conjunto de films pudimos observar cómo el dibujo animado en sus primeros documentales tiene como función principal la de *ilustrar*, recrear un evento pasado del cual no hay registros y/o, servir como ejemplo de una teoría. A su vez, cómo el dibujo animado queda atado a una función ilustrativa, por lo que queda supeditado a la autoridad verbal y/o escrita. Algo así como “lo que importa es lo que se dice y no lo que se ve”. En este sentido, interesa contrastar estas funcionalidades con el último efecto analizado dónde la animación comienza a decir “algo más”. Cuando no hay una voz en *over* y solamente es la animación la que narra, se puede observar que hay un punto de vista particular sobre las cosas, una mirada.

⁴¹ En Alsina Thevenet, H. y Romera I Ramió, J (1980) (EDS) “El punto de vista documental” de Jean Vigo en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili. Pág. 130.

2- DOCUMENTAL DE CRÍTICA Y DENUNCIA SOCIAL

En este apartado hemos seleccionado el documental *Bowling for Columbine* (2002) del documentalista Michael Moore. Sin adentrarnos en los detalles de su obra, es importante recalcar el estilo y la forma de trabajo particular que tiene, dado que servirá para comprender el análisis.

Entre sus documentales más importantes, se encuentran: *Roger and Me* (1989), *Fahrenheit 9/11* (2004) y *Sicko* (2007). Todos mantienen una estructura y un estilo semejante. En ellos Moore se presenta como realizador de la película; expone el tema a tratar, en general temas de injusticia social (despido masivo de trabajadores, sistema de salud exclusivo); demuestra su hipótesis de trabajo, la cual la va a ir reformulando a lo largo de todo el film; y su punto de vista sobre el tema, que siempre está acompañado por un tono/estilo irónico con efecto cómico. A su vez, el film siempre está conducido por una idea rectora que es ir a buscar al responsable, como a “Roger” en el caso de *Roger and Me* y en el final del film es cuando tiene, o no, dicho encuentro.

En el caso de *Bowling for Columbine*, lo que desarrolla es la búsqueda de una explicación que permita comprender el uso excesivo de la violencia en los Estados Unidos, busca el porqué de tantas muertes entre jóvenes, debido al uso de armas, como fue el caso en el que está inspirado este film: la masacre del instituto Columbine en 1999⁴².

Este film, al igual que otros trabajos del realizador, utiliza distintos recursos que refuerzan el “efecto documentalizante”: entrevistas y testimonios que recogen la palabra de autoridades, o exposición de archivos (grabaciones en vivo de imagen y sonido o sólo audio, fotografías, etc.). En el caso de *Bowling for Columbine*, Moore recurre a un

⁴² Dos adolescentes, Eric Harris, de 18 años de edad, y Dylan Klebold de 17, entraron en la escuela, donde eran alumnos, armados con dos escopetas (una de ellas recortada), una carabina *Hi-Point 995* semiautomática de calibre 9 mm, una pistola *Tec 9* semiautomática de calibre 9 mm, varios dispositivos explosivos caseros y una bomba compuesta por un tanque de propano de 9 kilogramos; los adolescentes, antes de suicidarse, realizaron numerosos disparos en la cafetería y en la biblioteca de la escuela, asesinando a 13 personas (12 alumnos y un profesor) e hiriendo a 24 alumnos, resultando un total de 15 personas fallecidas.

En Wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Masacre_de_la_Escuela_Secundaria_de_Columbine. Fecha de consulta 20/11/2012

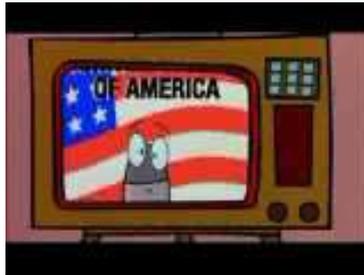
recurso novedoso: la inclusión de un segmento animado, que cumple dos funciones importantes en la argumentación del film.

La escena del film “breve historia de los EE. UU” narra, a través del uso del dibujo animado, los distintos usos de violencia de los ciudadanos blancos sobre los negros. La historia comienza con la llegada de los españoles a América: el descubrimiento del “Nuevo Mundo”, la matanza de los pueblos originarios, continúa con la historia de la esclavitud y sigue hasta la actualidad dónde los ciudadanos estadounidenses migraron a zonas alejadas de la ciudad para sentirse más “seguros”. En medio de esta historia, cuenta las creaciones de distintas armas y de la Asociación del Rifle⁴³. Este breve racconto histórico es llevado adelante por un personaje animado que representa una bala humanizada.

La primera función que cumple el uso de la animación en el documental es exponer la hipótesis que lo sostiene. Esta se puede resumir en que: “En los Estados Unidos lejos de pregonar la paz entre los ciudadanos se contribuyó al uso de la violencia”. Y esto se logró a través de distintos recursos, entre ellos: la tenencia de armas, la discriminación entre ciudadanos de distintas razas y la consolidación de una campaña mediática de inseguridad para difundir “miedo” sobre las distintas clases sociales.

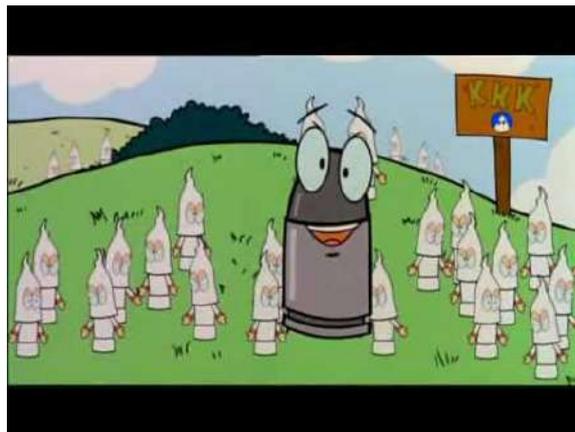
En segundo lugar, hay otra función que asume el lenguaje animado: mantener el estilo cómico-satírico del realizador. Puede afirmarse el peso de la animación en la construcción de este estilo, ya que estos dibujos animados hacen referencia a la serie animada estadounidense *South Park* que tiene un estilo semejante al de Moore, además de ser un exponente de serie que trabaja especialmente temas de violencia en la sociedad norteamericana.

⁴³ La Asociación Nacional del Rifle o su acrónimo en inglés NRA (*National Rifle Association*), es una organización estadounidense para defender el derecho a poseer armas tanto para la defensa personal como para actividades recreativas. En Wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Asociaci%C3%B3n_Nacional_del_Rifle. Fecha de consulta 20/11/2012.



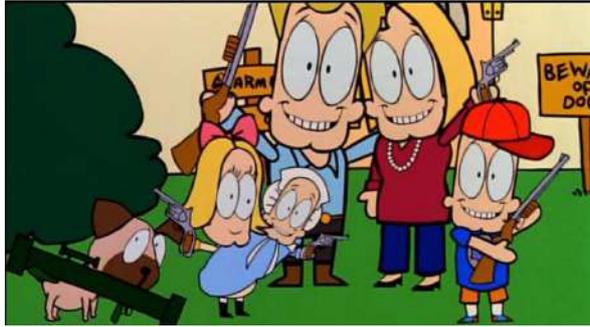
Bowling for Columbine, (2002)

En el film, la animación es en colores brillantes, hay un relator de la historia que es una bala que tiene un timbre de voz bien agudo (lo que marca aún más la ironización del film), ojos redondos grandes y boca. A su vez, esta secuencia de animación se abre desde la pantalla de una TV, demostrando que esta historia se corre de lo que se venía viendo y a su vez, hay un living en donde hay tres niños, dos varones y una nena con los ojos bien abiertos.



Bowling for Columbine, (2002)

Este tipo de animación y de escenificación no sólo genera una adhesión al estilo del realizador sino que busca una identificación con el tema/personajes de los que se habla, dado que construye un enunciatario *cómplice* con el tipo de crítica que se le formula a la sociedad norteamericana. Estas construcciones se refuerzan en la utilización de una animación que se asemeja a la de una serie ampliamente reconocida por el público.



Bowling for Columbine, (2002)

Por lo tanto, se puede afirmar que lo que hace el lenguaje animado en este film es completar la hipótesis del realizador y mantener su estilo, lejos de romper el “efecto documentalizante” lo mantiene y lo refuerza. A su vez, el lenguaje animado sirve como recurso retórico dentro del documental para argumentar y reforzar el efecto persuasivo. Al ser una animación la que exponga una hipótesis y que está a su vez, remita a una serie consolidada, busca lograr un vínculo enunciativo simétrico y de complicidad.

3- DOCUMENTALES BIOGRÁFICOS Y SUBJETIVOS

En esta sección hemos agrupado aquellos documentales que remiten de alguna manera a la vida personal o experiencia de vida de directores de cine. Dentro de la misma, haremos subcategorizaciones según el enfoque, el tema y la manera en que son representados estos cineastas.

En primer lugar, documentales que son biografías de animadores: *Ryan* (2004) y *Mc Laren's negatives* (2006). En segundo lugar, hemos agrupado los documentales subjetivos, retomando la definición de Nichols, que son aquellos que abordan algunos aspectos de la vida de sus realizadores, entre ellos tenemos *Los Rubios* (2003), *Vals con Bashir* (2008) y *Persépolis* (2007). Dentro de esta última división, hemos hecho una diferenciación, dado que *Los Rubios* y *Vals con Bashir* mantienen una organización y estructura semejante, que los diferencia del modo en que se organiza *Persépolis*.

3- A BIOGRAFÍAS SOBRE ANIMADORES

En esta sección analizaremos los documentales *Ryan* (2004) y *Mc Laren's negatives* (2006) que tratan sobre la vida de los distintos animadores, Ryan Larkin (1943-2007) y Norman Mc Laren (1914-1987).

Estos documentales se diferencian desde el enfoque en que presentan a los animadores. Mientras que en *Ryan* hay una suerte de punto de vista sobre la vida y obra, poniendo buena parte del film acento en sus problemas personales (adicción al alcohol, bloqueo en su inspiración, fracaso profesional), en *Mc Laren's negatives* esto no se hace presente. En este film se centra la atención en los trabajos que realizó, en sus diversas técnicas (rayado sobre los negativos, pintura) y por sobretodo en su figura, incluso en diversos momentos se superpone a Mc Laren dentro sus trabajos. Hay un énfasis en desarrollar la postura que tenía el animador sobre su labor.



Mc Laren's negatives, (2006)

Por otro lado, el trabajo de animación que tienen los dos films es diverso y en los dos el animador es protagonista y su figura es destacada.

En el caso de *Ryan* del director Cris Launderth⁴⁴, se utiliza la técnica 3D en animación, que permite darle profundidad y dimensión a los planos. Esto se destaca en la construcción de los ambientes, pero en especial en la de los cuerpos.

En cuanto a los ambientes, casi todo el film se desarrolla en espacios que están contruidos como deprimentes, con poca luz y nitidez, con neblina, con suciedad e integrados por pocas personas. La mayoría de las escenas transcurren en una especie de comedor en un centro psiquiátrico, dado que hay presencia de otras personas que no se las ha construido de manera completa o con comportamientos normales. Entre ellas, una está con la cabeza recostada sobre la mesa, fumando, casi pegada a la mesa, otra persona tiene una cabeza triangular y también fuma. A su vez, el lugar tiene paredes sin pintura, con algunos carteles con señalizaciones despegados, con luz tenue. Al finalizar el film, se muestra a Ryan en la calle pidiendo limosnas hasta que se van borrando los

⁴⁴ “*Ryan* se concibió, desarrolló y animó en el mundo de la imagen en 3D generada por ordenador (CGI). Aunque los personajes y escenarios detallan realismo, todo en la película se ha modelado con herramientas digitales- no hay ninguna secuencia de acción real. Todos los personajes de *Ryan* está animados a mano (no se ha usado captura de movimiento en esta película). Se utilizaron varias herramientas de software para crear interesantes 'efectos,' como humo, niebla, deformaciones, ropa y pelo dinámico en los personajes. La producción de *Ryan* dependió mucho del software de animación Maya (V 4.0) de Alias para el modelado, rigging, animación, iluminación y rendering del mundo en 3D generado para la película. Además, se usó Discreet Combustion V2.1 para todo el compositing y efectos en 2D, Adobe Photoshop V7.0 para pintura y texturas, y Adobe Premiere para el desarrollo creativo y edición”. En página web de la Revista Arte Futura <http://www.artfutura.org/02/04chrislandreth.html>. Fecha de Consulta Noviembre 2012.

personajes y queda solo. Este ambiente, también tiene tintes deprimentes, dado que se lo muestra a Larkin, no como una persona exitosa sino como un vagabundo al cual la sociedad no lo registra.

En cuanto a la construcción de los cuerpos, la animación 3D en el film permite marcar la expresividad y los estados de ánimo de las personas.

En el caso de *Ryan*, es construido con partes faltantes en su cuerpo. Su cabeza está carcomida, se le ve la nariz, la boca, uno de sus ojos, pero el contorno de la cabeza, como sus mejillas y orejas faltan. A su vez, se visualiza cabello de la parte trasera pero no hay carne que una la parte trasera de la cabeza con la frontal. En las tomas de atrás, se muestra la parte de atrás de su cara como si fuera una pantalla de cine, dado que hay imágenes que se proyectan.



Ryan, (2004)

Además, a través del uso del 3D se destacan las manos y los brazos de Ryan. Estos están dibujados extremadamente delgados e incompletos, casi se podría decir que es “piel sobre hueso”. La animación es muy nítida, lo que permite ver el vello de los brazos, las líneas de los dedos, las uñas. Sus manos, también son delgadas y con partes faltantes, son destacadas en comparación con su cuerpo delgado, dado que sus dedos son muy largos.



Ryan, (2004)

Esta manera estética de representar el cuerpo de Ryan, como carcomido y con partes faltantes, lo muestra como una persona enferma, con adicciones, depresión, alejada de su trabajo, de sus éxitos. Estas características son reforzadas a través de la construcción de los ambientes en que se desarrolla el film, la ciudad y el lugar donde está Ryan, representan soledad y deterioro humano. Así como también, la entrevista entre el director del film y Ryan, acompañan esta situación, dado que versa sobre sus éxitos realizados en el pasado *Walking* (1969) y *Street Musique* (1975) y cómo en la actualidad debería dejar sus adicciones para volver a trabajar. Se puede decir que todo el film es un intento de alentar a Ryan a volver a crear.



Ryan, (2004)

Por otro lado, entre otros de los personajes que integran el film, se encuentran Felicity, mujer de Ryan, que es presentada sólo a partir de trazos rosados y Derek Lamb, productor ejecutivo del animador, realizado sólo con trazos negros. Sin embargo, el personaje que llama la atención es la representación de Cris Landerth, el realizador del film. Él también está representado como Ryan, con el cráneo incompleto, y por momentos, los estados de ánimo de Ryan, como su bloqueo inspirativo, son representados sobre la figura de Landerth. El bloqueo inspirativo es construido a través de unas bandas de colores que salen de la cabeza de Landerth y envuelven su cuerpo. La animación permite darle expresividad a los estados de ánimo y mostrarlos como algo compartido entre los animadores.



Representación del bloqueo en la inspiración sobre Cris Landerth.
Ryan, (2004)

A su vez, la utilización de la animación en 3D que permite dar dimensiones sobre los cuerpos, se relaciona con un aspecto del trabajo de Ryan en la animación. Puesto que en *Walking* (1969) Ryan trabaja con diversas técnicas, las dimensiones exhibidas de los cuerpos que se animan, como la gesticulación del cuerpo al caminar cuando un pie sigue al otro, permite problematizar en el documental el trabajo de Ryan.

En síntesis, se puede afirmar que en el caso de *Ryan*, la animación en 3D resulta un recurso efectivo para representar estados de ánimo, dimensiones del espacio y en especial, la construcción de los cuerpos. A su vez, la utilización de la animación le permite al realizador exponer su hipótesis y/o punto de vista sobre Ryan Larkin, una persona consumida por sus miedos y adicciones. Así como también, el tipo de técnica

empleada permite reponer aspectos de la obra de Ryan, que si bien no utilizaba el 3D, si tematizaba sobre las dimensiones del cuerpo.

En este film, la animación es un lenguaje que puede trabajar la corrupción de los cuerpos de manera específica y significativa. Este rasgo, mencionado en el marco teórico, lo ha definido Oscar Traversa: “el cine de animación contaría con la posibilidad de producir hipérboles cuyo lugar de manifestación es el cuerpo violado en su integridad, o en su forma”⁴⁵.

En el caso de *Mc Laren's negatives*, la animación también acompaña la obra y en especial, el estilo del animador. Ya que, las distintas técnicas que van agrupando las secuencias del documental son las que utilizaba Mc Laren que experimentaba sobre los negativos rayándolos, dibujándolos, o pintándolos, entre otros. Un ejemplo de esto es el comienzo del film en donde se juega con las técnicas del autor en la titulación del documental y seguido de ello, superposición de sus trabajos.

Por lo tanto, tanto en *Mc Laren's negatives* y como en *Ryan*, la animación cumple la función de representar la obra del animador de manera específica, dado que es la condición de posibilidad, en tanto lenguaje, para la semantización de aspectos claves en la mirada o la posición expresada por el documental.

En el caso de *Mc Laren's negatives*, la figura de Mc Laren va a ser repuesta de manera directa y explícita, dado que se utiliza su técnica y se enfatiza en ello durante todo el film. A lo largo del documental se van intercalando las técnicas, como sus trabajos, junto con entrevistas realizadas donde él explica como trabajaba, dónde se formó. También se utilizaron fotografías de Mc Laren, recortes de revistas, grabaciones, escritos suyos, entre otros. En el documental, hay una mixtura de materialidades, y no sólo de técnicas de animación como se da en *Ryan*. Aparecen aquí también, grabaciones y fotografías de Mc Laren trabajando y superposición de estas dentro de sus animaciones.

⁴⁵ Ídem nota N° 17.



Mc Laren's negatives, (2006)

La animación en *Mc Laren's negatives* es de dibujos animados en su mayoría, algunos tomados de sus trabajos y otros no. A diferencia de *Ryan* que se trataba de animación por 3D, aquí es dibujo animado realizado con trazos gruesos que da la pauta que por allí pasó una mano que lo realizó. Se puede decir que este tinte “artesanal”, sumado a que la técnica que se utiliza es la de Mc Laren (que trabajaba directamente sobre los negativos rayándolos, pintándolos) genera que la película tienda a respetar su estilo y enfatizarlo. En su mayoría, son dibujos en blanco y negro y en colores, realizados por trazos gruesos, que no buscan generar una dimensión del espacio sino resaltar el “estilo” del dibujo. A su vez, los dibujos animados representan la labor del animador y si no se lo muestra trabajando, se muestra una animación de él.



Mc Laren's negative, (2006)

En este documental, a diferencia de *Ryan*, hay un esfuerzo por resaltar el trabajo de Mc Laren por sobre su vida personal. Esto se muestra, a través de la exposición de sus obras, la explicación de las técnicas a partir de entrevistas realizadas él, la presencia de frases y grabaciones de Mc Laren trabajando. Aquí el animador, se lo representa como a un especialista, un profesional, un maestro en el tema de la animación, alguien que puede enseñar. Mientras que en *Ryan*, si bien se destaca su trabajo como grandes piezas en la historia de la animación, se lo representa como un artista fracasado por sus adicciones, un bohemio, una persona vulnerable a la cual hay que ayudar.

A su vez, en *Mc Laren's negatives* el realizador no se expone. La construcción enunciativa responde a un documental expositivo, ya que sus marcas son menos evidentes. Este tipo de enunciación, colabora en mostrar la figura de Mc Laren como la de un especialista, un profesional. Mientras que en *Ryan*, se corresponde con un tipo de documental interactivo y reflexivo, donde el realizador no sólo expone la propuesta de su film y su punto de vista, sino que se muestra a sí mismo en el film. Algunas de las marcas enunciativas y “documentalizantes” evidentes en la obra de Ryan son: el efecto de “cámara en mano” que se utiliza cuando Landreth le pide a Ryan que deje su adicción por el alcohol, y éste se enoja; o también, la exposición de los micrófonos mientras se realiza la entrevista, lo que pone en evidencia que eso fue algo construido para el film.

En síntesis se puede afirmar que en los dos films la animación es un recurso configurativo de sentido, que resulta fundamental para documentar la obra y vida de cada realizador. Aquí se puede decir que la animación en vez de poner en tensión al documental, *lo hace posible*.

3- B DOCUMENTALES SUBJETIVOS

Hasta el momento hemos analizado una variedad de documentales que tienen por objetivo representar algún suceso del orden de la vida social.

Algunos abordan su tema de manera muy minuciosa y hasta casi del orden de lo científico con el objetivo de que el enunciador esté borrado, y la propia construcción de la película no se haga visible sino que parezca un producto neutral que “abre una ventana al mundo”, como en los documentales *The Sinking of Lusitania* (1918), *Einstein’s Theory of Relativity* (1923), *Universe* (1960) y *Mc Laren’s negatives* (2006). En otros casos, la representación se problematizó, como en los documentales: *Bowling for Columbine* (2002) y *Ryan* (2004), donde se ha puesto el acento en la presencia del realizador mostrándose como sujeto de acción.

En esta sección se han elegido tres documentales que lo hemos denominado “documentales subjetivos” o “documentales performativos” (*Vals con Bashir*, *Los Rubios* y *Persépolis*), siguiendo la clasificación de Bill Nichols, dado que lo que toma la escena en estos casos es la experiencia propia sobre algún suceso traumático.

Antes de adentrarnos en el análisis es interesante retomar la propia definición del documental para poder comprender este tipo de documentales como fenómenos que se adscriben a esta clasificación. Recordamos que para:

Jean Vigo el cine documental es “un punto de vista documentado”⁴⁶. Para Gustavo Aprea, quien comparte esta definición, la específica, el documental construye un tipo de enunciación, es una construcción de un “tipo de mirada”. Cuando hablamos de documentales subjetivos nos estamos refiriendo por excelencia a aquellos documentales que ponen el énfasis en la construcción de este tipo de mirada y no tanto en lo que se va a contar. Exacerban su postura/hipótesis/punto de vista, a través de diferentes encuadres, tomas, imágenes, es decir, los recursos cinematográficos, para dejar explicitado que por allí pasó un realizador. Este tipo de documentales, vuelven consciente el aparato cinematográfico y el hecho que son una construcción como tantas

⁴⁶ En Alsina Thevenet, H. y Romera I Ramió, J (1980) (EDS) “El punto de vista documental” de Jean Vigo en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili. Pág. 130.

otras. En relación con este aspecto Bill Nichols señala sobre los documentales performativos:

“La cualidad referencial de documental que atestigua de su función como una ventana hacia el mundo cede hacia una cualidad expresiva que afirma la perspectiva absolutamente situada, corporizada y personalmente vivida de sujetos específicos, incluidos el director”⁴⁷.

Por eso es importante analizar estos documentales para ver los aportes que realizan a la concepción del documental en general y a su vez, entender la inclusión del lenguaje animado en este sentido. Aunque vale reiterar que hay una diferenciación en la construcción enunciativa que proponen *Vals con Bashir* y *Los Rubios de Persépolis*, cuestiones que serán detalladas a continuación.

Documentar lo inenarrable

De manera sintética se puede aseverar que tanto *Vals con Bashir* como *Los Rubios* comparten el hecho de que sus realizadores, el director Ari Folman en la primera y su directora Albertina Carri en la segunda, fueron testigos de sucesos traumáticos, que dejaron marcas en sus vidas.

En el caso de Ari Folman, soldado de Fuerzas de Defensa Israelíes, presencié no sólo la guerra contra el Líbano⁴⁸ sino que fue partícipe de la masacre en los campos de Sabra y Chatila en Beirut⁴⁹, al colaborar encendiendo bengalas que servían como señales para atacar el lugar.

⁴⁷ NICHOLS, Bill (2001): “¿Qué tipo de documentales hay? En *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001. Cap. 6, Pág. 9.

⁴⁸La Guerra del Líbano de 2006, conocida en Israel como Segunda Guerra de Líbano (en hebreo מלחמת לבנון השנייה, *Miljemet Lebanon Ha-Shniá*) y como Guerra de julio en el Líbano, fue un conflicto armado asimétrico entre las Fuerzas de Defensa Israelíes y el brazo armado de la organización chiíta Hezbollah, considerada como una organización terrorista por Estados Unidos, Israel y 4 países más, y que opera en territorio libanés y sirio. Dicho enfrentamiento comenzó el 12 de julio de 2006 y finalizó el 14 de agosto al entrar en vigencia la Resolución 1701 del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, que estableció un alto el fuego a partir de las 05:00 horas UTC de ese mismo día. En Wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_del_L%C3%ADbano_de_2006. Fecha de consulta 20/11/2012

⁴⁹La masacre de Sabra y Chatila fue una matanza de refugiados palestinos que tuvo lugar en dichos campos de refugiados, situados en Beirut Oeste, durante la Guerra del Líbano de 1982, a manos de la Falange Libanesa, en respuesta a la Masacre de Damour. Según una comisión interna israelí, la Comisión Kahan, las Fuerzas de Defensa de Israel apostadas en el Líbano estuvieron muy relacionadas con los hechos por no evitar las matanzas.¹ Esta masacre mereció la calificación de acto de genocidio por parte de

Este suceso se va a convertir en un trauma inenarrable para él, tal es así, que al comenzar el film no lo recuerda, y ese olvido será el germen del documental “Vals con Bashir”, en el que Folman, protagonista, entrevistas a ex soldados compañeros suyos y con la ayuda de su amigo psicoanalista, desentrañen aquello que no le permite continuar. De hecho, en entrevistas realizadas al director, Ari Folman afirma que el film le sirvió hasta como terapia para poder afrontar ese hecho que vivió dos años atrás⁵⁰.

En el caso de Albertina Carri, el trauma que la carcome, es la desaparición de sus padres durante la última dictadura de Argentina en 1976, momento del cual tiene pocos recuerdos, ya que Albertina tenía 3 años. Su trauma no es sólo la “desaparición” de sus padres, sino el hecho de que con la desaparición ella entró en crisis con su propia identidad. Identidad que va a ir reconstruyendo durante todo el film a través de fotos, anécdotas de conocidos, cartas y otras cosas más.

A su vez, la reconstrucción o supervivencia de un trauma no es lo único que los va a igualar a estos films sino el hecho de que en los dos documentales, la construcción-representación del documental va a estar siendo explicitada. Es decir, la complejidad de narrar algo que para estos directores les resulta inenarrable, imposible, incontable.

En el caso de Albertina Carri, lo imposible narrar es su propia historia. Es por esto que el documental trata sobre cómo hacer un documental sobre su vida, cómo representar su trauma. En *Los rubios* se muestra a la película “haciéndose”, y en este recorrido hace evidente el hecho de que se está tratando de un relato o discurso que está construido. La historia gira en torno a la producción de una película que represente la “historia” de Albertina Carri, quien a su vez está representada por una actriz (Analía Couceyro) que desde un principio se presenta como tal y no como la verdadera Albertina Carri. Con este procedimiento el film advierte desde un principio al espectador que se está tratando en todo momento de una construcción.

la Asamblea General de Naciones Unidas a través de su resolución 37/123.. En Wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Masacre_de_Sabra_y_Chatila. Fecha de consulta 20/11/2012

⁵⁰Ari Folman: “Para mí, todas las formas de hacer cine son terapéuticas”. En blog *Las películas documentales. Aproximaciones a la realidad*. En <http://documentales.blogspot.com.ar/2008/10/ari-folman-director-de-waltz-with.html>. Fecha de consulta 30/11/2012

Por ejemplo, en las escenas se muestran “haciéndose” como aquellas que se construyen en el campo, donde se muestra cómo se le indica a la actriz lo que tiene que decir, cuando regraban y repiten escenas, cuando se muestran los momentos de los registros de sonidos para otras escenas, se muestran los micrófonos, las cámaras. En todo momento se pone a la película en cuestión. Se trata de una puesta de escena de la construcción de un film.

Se puede aseverar que *Los Rubios* es un documental que critica la propia concepción de documental, ya que pone en tela de juicio que las cosas se puedan representar de una sola forma y en especial, aquellas cosas que son tan íntimas como lo es la vivencia de un trauma o la identidad perdida. El objetivo del film no es, entonces, contar la historia personal de Albertina Carri, ni tampoco mostrar la película que están filmando. Sino que a través de estos temas se logra organizar la idea o hipótesis que presenta el film que puede resumirse como: *la identidad y la memoria se construyen*. Esta hipótesis va a estar sostenida por la modalidad en que se organizan las secuencias que es la modalidad reflexiva. Según Bill Nichols las características principales de esta modalidad

“pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. El conocimiento no está sólo localizado sino que se pone en duda. El conocimiento está hipersituado, emplazado no sólo en relación a la presencia física del realizador sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental”⁵¹.

En el caso de *Vals con Bashir*, esta exacerbación va a estar centrada en la recuperación de la memoria. Conceptualiza en todo momento a través de las diversas perspectivas que se presentan qué significa la memoria o el recuerdo, el cual está atravesado por la vivencia de las personas, los sentimientos, la imaginación, los olvidos,

⁵¹ NICHOLS, B (1997) *La representación de la realidad*. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Ed. Paidós, Barcelona. Pág. 97 y 98.

entre tantas otras cosas. Cuestiones que también se hacen visibles en *Los Rubios* y son problematizadas:

“En realidad lo que yo cuento no sé si es lo que recuerdo o lo que construí con lo que se acuerdan mis hermanas” (Relato de Analía Couceyro en representación a Albertina cuando narra la desaparición de sus padres).

“La memoria es fascinante. Toma este experimento psicológico a un grupo de personas se les enseña 10 imágenes distintas de su infancia. Nueve de ellas son realmente de su infancia y una es falsa: su retrato fue pegado en una feria que nunca visitó. El 80% se reconoció a sí mismo. Reconocieron la foto falsa como real. El 20% restante no pudo recordarla. Los investigadores preguntaron de nuevo. La segunda vez dijeron ahora recordar la imagen ‘fue un maravilloso día en el parque con mis padres’. Recordaron una experiencia completamente fabricada. La memoria es dinámica. Está viva. Si algún detalle se pierde, la memoria rellena los huecos con cosas que nunca ocurrieron”. (Boaz, amigo psicoanalista de Ari Folman, *Vals con Bashir*).

Estas cuestiones no son sólo problematizadas en el orden de lo verbal, sino también, tratamiento audiovisual; aquí la utilización de la animación es la forma más acertada para respetar las hipótesis de los films, dado que la animación de por sí es una construcción, como describíamos en nuestro marco teórico “el dibujo animado muestra un movimiento construido a partir de la sucesión de imágenes (dibujos) estáticas; se trata de la sumatoria de muchos dibujos pasados de manera continua lo que crea el efecto de movimiento”⁵². Esta definición no sólo vale para los dibujos animados sino para cualquier objeto que sea animado, dado que lo que hace es poner en evidencia que aquello que se ve está construido, rompe con el registro del vivo o lo fotográfico en donde el proceso de construcción es más difícil de observar. Si bien todo documental, sea animado o no, es una construcción, la introducción de la animación hace que aquello que se ve quiebre el orden normal, rompe con ciertas reglas y genera en el espectador una provocación, lo interpela haciendo que este modifique su postura, se adapte a un nuevo pacto de verosimilitud.

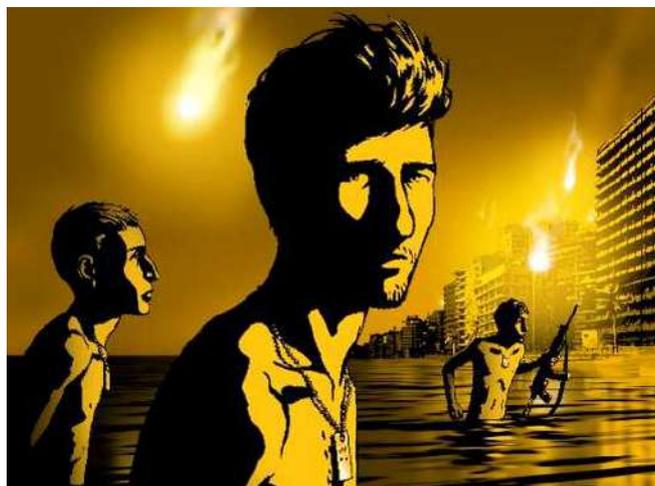
⁵² Ídem nota N°11

En el caso de *Vals con Bashir*, la animación está presente desde el comienzo. La técnica utilizada que es muy semejante al rotoscopio, que consiste en pintar por encima fotogramas grabados con actores reales. Aunque en realidad se trata de una combinación de Flash, cortes clásicos de animación y 3D, lo que genera una mayor nitidez en los rostros y ambientes.



Diálogo entre Boaz, amigo psicoanalista de Ari y Ari Folman. En *Vals con Bashir*, (2008)

En general, en este film establece un juego con los colores, los brillos y la nitidez. Cuando Ari Folman narra sus recuerdos más duros y menos claros, la animación torna colores oscuros, un juego con negro y amarillo, y a veces hay presencia de cierta nubosidad, marcando aún más que aquello que se está mostrando no está del todo nítido, claro.



Recuerdo de Ari Folman. En *Vals con Bashir*, (2008)

Otro modo de tratamiento del color es presentado, cuando narra un hecho que no recuerda muy bien y en parte lo registra como un sueño o una alucinación producto de su imaginación, los colores son de la gama de grises y azules.



Alucinación-recuerdo de un barco que los llevaba a la Guerra del Líbano.
En *Vals con Bashir*, (2008)

Estos usos de la animación, a lo largo de la película, le otorgan un sentido específico: el configurativo. Al igual que en *Los Rubios* con su manera de representar “la película haciéndose”, aquí con la utilización de la animación se sostiene la hipótesis de que la memoria o el recuerdo también son una construcción y que siempre depende del punto de vista de quien la construya, lo que se relate.

Aunque, en *Vals con Bashir* la animación en sentido ilustrativo también está presente, lo hace en pocos casos; uno de los ejemplos es cuando Boaz le cuenta su concepción sobre la memoria y le pone de ejemplo la experiencia de las entrevistas a personas sobre su infancia (dialogo citado anteriormente) aquí hay animación que ejemplifica o ilustra lo que cuenta Boaz y el film la diferencia trabajando la escena tonos más esfumados y mientras habla Boaz los objetos que están en la imagen están como separados de la escena y se van colocando a medida que los nombra, así como los movimientos no son dinámicos sino rígidos.

En el caso de *Los Rubios* el uso de la animación es complejo, dado que está dada en escenas cortas y específicas a través de la técnica *stop motion* de muñecos *Play*

Mobil, que consiste dar movimiento de objetos inanimados por medio de la filmación del movimiento fotograma a fotograma.

Las escenas que son representadas por medio de la animación son: la reconstrucción del momento en que secuestran a sus padres, la recreación de un día familiar en una casa, y la colocación de los muñecos en el campo donde Albertina Carri vivía con sus hermanas luego de la desaparición de sus padres. Es decir, son todas escenas recreadas del pasado que se relacionan con la infancia de Albertina, es por esto, que resulta interesante el tipo de muñecos y de animación seleccionados.



Recreación de un día familiar a través de la animación de muñecos *Play Mobil*. En *Los Rubios*, (2003)



Colocación de muñecos *Play Mobil* en el campo dónde vivía Albertina Carri con sus hermanas. Luego de la desaparición de sus padres. En *Los Rubios*, (2003)

Al respecto, Gustavo Noriega, un crítico cinematográfico que ha trabajado ampliamente el “Nuevo Cine argentino”, señaló que: “El secuestro de sus padres, por otra parte, está representado con muñequitos de juguete, lo que recrea una mirada infantil” (Noriega, G.; 2009).

Este tipo de mirada infantil se corresponde con el tipo de enunciador que propone el documental, construido como uno que no sabe, que está confundido, que debe buscar e investigar todo el tiempo para saber qué es lo que pasó. Algo semejante, pero sin el tipo de mirada infantil/inocente, ocurre en *Vals con Bashir*, un enunciador que no sabe, que está traumatado, bloqueado por sus emociones y que a medida que transcurre el film se va desentrañando. Se puede hacer una diferenciación entre los dos films y es que mientras el enunciador de *Vals con Bashir* llega a una respuesta de aquello que lo aqueja, en el caso de *Los Rubios*, se queda en la duda.

Por su parte, el enunciatario que construyen los films es caracterizado por ser activo, reflexiona junto con el enunciador. Está construido acompañando la interrogación por el saber que el enunciador va develando. El saber se encuentra a medida que se va desarrollando el film.

A su vez, se puede decir que en *Vals con Bashir* se construye un enunciatario que puede darse el lujo de desconcentrarse, dado que la organización del film es ordenada y a medida que se van sucediendo las entrevistas se va otorgando la información. El film responde a una estructura del relato clásica⁵³, que comienza con un desequilibrio inicial, se desarrolla el conflicto y al finalizar, se resuelve.

Mientras que en *Los Rubios*, al ser el documental mismo cuestionado, la estructura es distinta, se va intercalando entre la historia de Albertina Carri y la realización del documental. A lo largo del film, se desarrollan mezclas de materiales (entrevistas, actuaciones, superposiciones entre actores y realizadores, utilización de disfraces, animación y otros) convoca a un enunciatario que no puede desatender el film. El enunciatario debe ser moldeable para poder adaptarse al ritmo del film e hiperconcentrado para entender que va sucediendo.

Por otro lado, en cuanto al “efecto documentalizante” interesa observar que mientras que en *Los Rubios* todo el tiempo se intenta romper con el concepto de “documental” o “realidad” a través de los distintos recursos que utiliza: historia relatada por una actriz, exhibición de micrófonos, cámaras y realización de tomas, en *Vals con*

⁵³ Tzvetan Todorov (1996) “Los dos principios del relato” en *Los géneros del discurso*. Caracas, Venezuela. Monte Avila Editores Latinoamericana.

Bashir ocurre lo contrario. Toda la película pone en duda el recuerdo o la memoria de Ari Folman sobre aquello que vivió, pero no pone en duda o deja bien en claro que la masacre sí ocurrió realmente; tanto es así que el film finaliza con la incorporación de unos minutos en los que se exponen imágenes en vivo, grabadas de la masacre. En esta grabación se ve la ciudad derrumbada, escombros por todos lados, mujeres llorando, cadáveres entre los escombros, un chico caminando que hace equilibrio entre los cuerpos y finaliza con la imagen de un cadáver de un niño. Esta inclusión supone un giro en el modo en que se venía desarrollando la película. Aquí se demuestra la “evidencia”, las “pruebas”, de que a pesar de que los recuerdos de Ari Folman no fueran reconstruidos de un modo del todo claro, la tragedia, las muertes sucedieron “realmente”.

Persépolis

Hemos dejado para este último apartado el documental *Persépolis* (2007) de Marjane Satrapi, debido a que hay una gran diferencia en cómo está narrada su experiencia de vida a la de los otros dos casos autobiográficos.

En primer lugar, al igual que en los otros dos casos la directora del documental es la protagonista de la historia, una chica nacida en Irán que debe emigrar al exterior, al Liceo Francés en Viena, para liberarse del régimen dictatorial del *Sha*. Esta experiencia de vida, está acompañada del sufrimiento de Marjane al estar en el exterior, lejos de su familia, sin poder tener un lugar fijo donde vivir, sufre la discriminación social por ser “inmigrante e Iraní”, sumado a malas experiencias amorosas y problemas de salud. Luego, vuelve a su país, sin embargo, en vez de sentirse de “vuelta en su hogar” se encuentra aún más incómoda debido a los cambios en su país y sus relaciones amistosas, entre ellas un fallido matrimonio. El film termina en que ella vuelve a emigrar a Francia.

Sin embargo, a diferencia de *Vals con Bashir* y de *Los Rubios* que también tratan una vivencia personal traumática, el relato en *Persépolis* presenta otra propuesta enunciativa. En este documental, el enunciador aparece *corrido* del relato, le deja lugar a la voz de la protagonista del film, que si bien sabemos que es la voz de la realizadora, ésta no se pone en evidencia dentro del documental. Se necesita un saber externo que

acompañe al film para relacionar esta voz con el nombre propio de la realizadora. Se podría decir que en el documental se dejan menos marcas del proceso enunciativo. De hecho, desde el comienzo el film se cuenta como una historia ficcional. A diferencia de otros trabajos, no se presenta ni al personaje principal como la realizadora, ni tampoco al film como un documental, como lo hacen los otros dos casos.

En este film el “efecto documentalizante” es complejo, dado que el film se presenta más como una ficción que como un documental. Sin embargo, tal como lo ha señalado la autora Claudia López Barros en “Acontecer del documental animado. Un acercamiento a *Persépolis* y *Vals con Bashir*”,⁵⁴ el hecho de que sea un relato autobiográfico construido en primera persona es lo que le da el peso de “documento”. A su vez, es interesante como López Barros señala que en realidad este film cumple la función de ser una transposición de soporte de la obra de Marjane también llamada *Persépolis* que se daba en tira de cómic, con lo cual muchos rasgos del film provienen de este soporte.

En segundo lugar, el film está realizado por completo con el dibujo animado como técnica. En este caso, en ningún momento se recurre a fotografía o imágenes de acción vivo. La animación, por su parte, tiene distintas funciones. La primera es configurativa, dado que es la que se encarga de darle materialidad, existencia a aquello que se narra.

A su vez, los colores de la animación tienen una función específica dentro del film que es la de marcar las temporalidades. El blanco y negro se utiliza para narrar el pasado (la infancia, los viajes, el regreso) mientras que los colores son utilizados para narrar el momento presente, que a su vez es el tiempo desde el cual se narra la película, tiempo suspendido que remite siempre al mismo momento: Marjane esperando en el aeropuerto. Estas escenas se dan al comienzo del film, en donde Marjane quiere comprar pasajes de vuelta y en la recepción le piden el pasaporte; a mitad de la película, cuando está sentada fumando y recuerda cuando fue a Austria; y por último, el final, cuando Marjane está en el aeropuerto por irse a Francia despidiéndose de su familia.

⁵⁴ Este trabajo forma parte del Proyecto Ubacyt: “Técnicas de animación: su implementación en géneros mediáticos de actualidad”, Tassara/Kirchheimer (2008-2010)



Marjane fumando en el aeropuerto (tiempo presente) recuerda Austria (pasado).
En *Persépolis*, (2007)

Por otro lado, la animación en blanco y negro que se utiliza para narrar el pasado no siempre es igual. Los trazos, su nitidez, la profundidad de los planos, definición de rostros, espacialidades en el plano, no son siempre las mismas y cumplen funciones específicas en destacar personajes por sobre otros.

En diversos momentos la nitidez de los rostros o cuerpos se desfigura y se confunde con el paisaje como sucede cuando representa las marchas que se realizan en Irán contra el *Sha*, o cuando salen los policías a reprimir, o también, cuando Marjane luego de volver de Austria recibe muchas visitas y mientras ella es representada en detalle, las visitas están de perfil y son sólo sombras amorfas. Por lo general, cuando hay muchos cuerpos juntos, estos son representados como una masa uniforme a la vez, que se juega con sombras.

Esto también sucede cuando muestran, casi al finalizar el film, que matan a un amigo de Marjane en una fiesta, a la que acuden los policías para verificar que no hubiera alcohol, bebida legalmente prohibida. En esa escena, muestran a través de planos generales cómo corren los jóvenes y son perseguidos por las fuerzas policiales, al finalizar muestran que los jóvenes saltan de techo en techo y uno de ellos cae. Este cuerpo es representado como una sombra, como una mancha sin nitidez en las extremidades del cuerpo. Nitidez que sí se muestra en los personajes principales como Marjane, su abuela y otros.

Por su parte, las fuerzas policiales, siempre son representadas con ropas oscuras, barba y gorros, o en el caso de las monjas, como cuerpos negros sin extremidades con solamente el rostro detallado.



Representación de los guardias del Sha
En *Persépolis*, (2007)



Representación de las monjas en Irán
En *Persépolis*, (2007)

Por otro lado, la animación aquí también tiene una función secundaria que es la de ilustrar. Como sucede en *Vals con Bashir* donde la mayoría del film está animado con un fin configurativo de sentido, en *Persépolis*, para diferenciar cuando se está ejemplificando se utiliza un separador. Por ejemplo, cuando el tío de Marjane le cuenta su trayectoria como militante, la escena comienza remarcada con una marquesina, como si fuera una representación de teatro de marionetas, demostrando que esto que se va a contar está por fuera de la historia principal. Otro ejemplo de esto, es cuando Marjane vuelve a Irán y su padre le cuenta lo que sucedió mientras ella estuvo en el exterior. Mientras cuenta la historia la cara del padre resalta y detrás de esta se muestra lo que él le relata.

Es decir, que la animación, por sus propias características, puede separarse de distintas configuraciones de sentido. A partir de sus propiedades puede jugar a ser otra cosa, puede representar y puede mostrarse como el “real” y todo dentro de una misma película, y en escenas contiguas.

Por último, un aporte importante a las funciones de la animación dentro de los documentales que tienen que ver con cuestiones externas al film y que son específicas al contexto político, cultural e histórico del país de origen que es el ya citado de

Rokhsareh Ghaem- Maghami⁵⁵, quien señala que en Irán el documental animado tiene larga trayectoria y que en general la animación cumple varias funciones “sociales”, entre ellas sirve para proteger la identidad de víctimas de problemas sociales y evitar problemas morales, religiosos o históricos como es la exposición pública de la mujer sin el velo. Estas últimas funciones, que si bien nos resultan complejas en el análisis en este trabajo, dado que deberíamos hacer un recorrido histórico y etnográfico sobre los países de origen de cada film, nos muestran que las funciones de la animación no dejan de crecer, se expanden. La animación no sólo cumple funciones en la configuración del sentido sino que se expanden a otros campos.

En síntesis, se puede afirmar que la animación resulta un lenguaje efectivo, particular y creativo para documentar experiencias personales, en especial aquellas que responden a cuestiones traumáticas y que resultan imposibles de contar por medio del registro vivo o fotográfico. Aquí la animación cumple justamente la función de no objetivar sino de expresar. El uso de la animación es efectivo en la representación de los estados de ánimo, la fuerza de los colores, la luminosidad, la posibilidad de darle vida y movimiento a cosas que son inanimadas, permiten expresar más cosas en el campo del documental. Así como también, dentro de un mismo documental la animación puede marcar distintas funcionalidades, usar separadores para auto referenciarse, mostrarse ilustrando a partir del propio lenguaje, superponerse, entre otras cuestiones analizadas.

⁵⁵ Ghaem-Mahami, R. “Le documentaire animé, un nouveau regard sur le monde” en *La Revue de Teheran* en <http://www.teheran.ir/?article720> Número 31, junio 2008.

Conclusiones: “Funciones de la animación y Problemas abiertos”

Para comenzar con este último apartado, que le da un cierre al presente trabajo, pero no al tema investigado se retoman las preguntas originarias que guiaron la indagación: qué sucede cuando el documental entra en juego con otros lenguajes como el animado, de qué manera se abordará lo social, con qué fin se introducirá la animación, qué escena enunciativa convocará, qué le aportará o qué le restará al documental en cuanto a sus procesos de significación.

Estas cuestiones que, una y otra vez, emergían a lo largo del texto son las que permitieron llegar a las conclusiones que presentamos.

En primer lugar, se puede afirmar que una de las funciones de la animación es la de *ilustrar*, es decir, servir de ejemplo. La animación al ser un lenguaje *construido*, dibujos que se suceden y en esa sucesión generan movimiento. Esto permite que cualquier cosa que no exista, de la cual no se tenga registros pueda *(re)vivir*, existencia audiovisual. Si bien, esta función es importante, porque ya en su génesis, la animación nos está mostrando algo que puede revivir cosas, les puede dar materialidad, existencia, en los documentales esta cuestión puede quedar rebajada a la autoridad del lenguaje verbal: lo que se escucha es más importante que lo que se ve. Una característica que define a esta clase de documentales es la presencia de la voz en *over* o “la voz de Dios”, como la llama Nichols. También, estos documentales tienen la característica de ser expositivos, y en general, lo que se relata se presenta como “la pura verdad”. Es por esta cuestión, que a la animación no se le da un lugar importante dentro de estos documentales, sino que queda a modo de ilustración. A su vez, si está representando algo, se intenta que la animación sea lo más realista posible, es decir “lo más fiel a la realidad” descripta y narrada verbalmente y no se usa con mayores fines.

En segundo lugar, hemos encontrado otra función, que es la de servir como argumento de hipótesis, es decir la animación misma como *recurso retórico*, como *prueba*, la animación deja de tener ese lugar secundario para ser central en el documental.

En el caso analizado, el trabajo de Michel Moore, se vio cómo al introducir un segmento animado se puede decir mucho más que lo que se puede decir con palabras y

mantener el hilo “ideológico” sobre el tema. Además, mostrar con más peso un argumento, dado que no sólo el director piensa así sobre el tema, sino otra parte de la sociedad: la que ve *South Park*. La animación permite una gran economía del lenguaje, ya que su sola materialidad está *multiacentuada ideológicamente*.

En tercer lugar, hemos encontrado cómo la animación sirve para documentar biografías, algunas de animadores y otras de experiencias de vida. Respecto a las primeras, la animación resulta ser como parte de la vida las personas que se relata, como una parte del cuerpo de ese animador.

En el caso de *Ryan* se localizó que la animación cumplía varias funciones centrales para documentar. A través del tipo de técnica empleada, la animación 3D, se logró profundidad y dimensión en los ambientes y sobre la construcción de los cuerpos. En los cuerpos, la animación cumplía la función de expresar los diversos estados de ánimo, así como también, representar un aspecto importante de la obra de Ryan: el estudio sobre las dimensiones del cuerpo. En el caso de *Mc Laren's Negatives*, un documental expositivo, pudimos ver como a través de la animación la obra del Mc Laren se resaltaba y la figura de él, como la de un maestro.

En síntesis, en estos documentales la animación se convierte en un recurso central a la hora de narrar, exponer, la vida y obra de dichos animadores, permitiendo también la audiovisualización de sentimientos, conceptos, ideas, posibilidad expresiva de elementos subjetivos que no podrían presentarse con la utilización de otros lenguajes audiovisuales.

Respecto de las autobiografías de directores de cine que han intentado relatar acontecimientos traumáticos, definidos como inenarrables. Es destacado como la animación en estos documentales narra sus experiencias desde un punto reflexivo y creativo. Mezclar la animación otros lenguajes, con escenas documentales, permite la aparición de nuevas significaciones, abre nuevos puntos de vista sobre el tema. Permiten que el documental se empape de estas nuevas propiedades que tiene la animación sin poner en peligro en el documental su carácter referencial sobre el mundo.

En los casos que se trabajó sobre documentales autobiográficos, la animación acompaña, explora nuevos sentidos y habilita nuevas significaciones. En algunos casos se presenta como un elemento de notable economía, como en los casos de *Los Rubios* y de *Vals con Bashir*, dado que los films mismos ponen en duda hasta al documental mismo como referencia o registro del mundo social. La animación hace que esto se diga sin decir. Evidencia su característica artificial, de construcción, manipulación sobre el registro de argumentos. La animación aquí hace evidente el hecho mismo que el documental como tal, no es una “ventana al mundo” o la cámara “una mosca en la pared”, sino justamente, un artificio, un armado, realizado con un fin que es el de convencer, hacerle llegar a ese espectador una “idea”, una “mirada”, sobre ese mundo.

De ahí que la animación en el documental no se convierta en un adorno que embellezca la estética del mismo, sino en un recurso fundamental en la configuración del sentido sobre el saber del mundo.

Por último, es un hallazgo que no ha estado presente hasta ahora en ninguno de los trabajos que analizan los documentales animados es como la animación misma, por sus propias propiedades, puede pasar de ser configurativa de sentido a su segunda función que es la de ilustrar. Todo en una misma película, en escenas contiguas o hasta superpuestas, utilizando separadores.

Quedaran muchas otras funciones por explorar de la animación en el documental, y muchos otros documentales más por analizar. Resulta una tarea pendiente analizar la función de la animación en el documental desde una perspectiva histórica y etnográfica que permita analizar las funciones de la animación en relación con el contexto de los países que narran los temas. Es incluso un desafío generar espacios donde los documentales animados estén alojados, y el analista – y el público en general – pueda disponer de ellos y de su información, sin tener que hacer un trabajo de hormiga para rastrearlos, al menos parcialmente.

Luciana Pinotti

Buenos Aires, Febrero de 2013

BIBLIOGRAFÍA

Utilizada en el marco teórico

- ALONSO, María Alejandra (2009) *Las sombrías aventuras de la infancia televisiva. Análisis semiótico de la programación animada televisiva infantil*. Tesina de grado. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- ALSINA THEVENET, Homero y ROMANERA I RAMIÓ, Joaquim (1980) (EDS): “Dziga Vertov, el cine ojo’ y el cine verdad” y “El documental y sus modalidades” en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- APREA, Gustavo (2005) “Los documentales y la noción de dispositivo” en Rinesi, Eduardo (Comp): *Política y cultura*, San Miguel, Departamento de publicaciones de la Universidad de General Sarmiento.
- ----- (2006): *Documentales audiovisuales, estilos y cambios tecnológicos* Ponencia para X Jornadas de Investigadores en Comunicación. Organizadas por la Universidad Nacional de San Juan.
- ----- (2011): “El documental audiovisual como dispositivo”, en *Figuraciones* N° 8, Buenos Aires, Área transpartamental de crítica del instituto Universitario Nacional del Arte.
- DURAN, James (2008) *El cine de animación norteamericano*. Editorial UOC
- KIRCHHEIMER, Mónica (2005) “El dibujo animado y la crítica social”. Trabajo presentado en el VI Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica: Organizado por la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto Nacional del Arte.
- METZ, C (1968) “El decir y lo dicho en el cine: hacia la declinación de un verosímil?”, París, *Communications* 11, Seuil.
- NICHOLS, Bill (1997 [1991]: *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.
- PIERCE, Charles Sanders (1987) *Fragmentos de Obra Lógica Semiótica*, Taurus, Madrid.
- TRAVERSA, Oscar (1983) *Cine: el significante negado*. Buenos Aires, Hachette.
- VALLEJO, Aída. “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental”. Universidad Autónoma de Madrid. Publicación electrónica en

http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/estetica-ir-realista-paradojas-representacion-documental/id/55743496.html Fecha de consulta 10/05/2011

- VERÓN, Eliseo (1985) *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, IREP, París.
- YÉBENES CORTES, María del Pilar “Los lenguajes del código animado, estudio de la estética del animé (cine de animación japonés)”, publicación electrónica en <http://www.uem.es/binaria/congreso/archivos-congreso/Pilar%20Yebenes.pdf>. Fecha de consulta: 11/05/2011.

Utilizada en el estado del arte

- BARROS LÓPEZ, Claudia “Acontecer del documental animado. Un acercamiento a Persépolis y Vals con Bashir”. Este trabajo forma parte del Proyecto Ubacyt: “Técnicas de animación: su implementación en géneros mediáticos de actualidad”, Tassara/Kirchheimer (2008-2010). Carrera de Ciencias de la Comunicación Social, UBA.
- CARRI, Albertina (2007) *Los rubios, cartografía de una película*. Publicación en la 9ª Edición del BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente).
- COOK P., Alejandro. “Documental y Animación: realidad des-dibujada”. Documento disponible en Internet: http://metamentaldoc.com/6_Documental_y_animaci%F3n_Alejandro_Cock.pdf Consultado 10/05/2011.
- DRIESSEN, Kees (2007) “More than just talking mice” en *IDFA magazine*. En <http://www.idfa.nl/repository/documents/More%20than%20just%20talking%20mice%20%28Paul%20Fierlinger%29.pdf> Fecha de consulta 20/10/11
- GARIBOTO, Verónica y GÓMEZ, Antonio (2006) “Más allá del ‘formato memoria’: la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri”, en *A. Corriente: Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, Vol. 3, No. 2.
- GHAEM-MAHAMI, Rokhsareh: “Le documentaire animé, un nouveau regard sur le monde” en *La Revue de Teheran*. Traducción por Babak Ershadi. En <http://www.teheran.ir/?article720> Número 31, junio 2008.
- IRIBARREN, Laura (2009) “Documental y autobiografía: variaciones entre lo real y lo posible en los discursos sobre la memoria” en el marco del proyecto de

investigación UBACYT SO11 “Mediatización y regimenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales” dirigido por la Prof. María Rosa Del Coto. SICyT, Fac. de Cs. Sociales, UBA.

- NORIEGA, Gustavo (2009) *Estudio crítico sobre Los Rubios* en Colección Nuevo Cine Argentino. Picnic Editorial, Bs As, Argentina.
- ROZENKRANTZ, Jonathan: “Colourful Claims: towards a theory of animated documentary” en *Film International* en <http://filmint.nu/?p=1809>. Fecha de consulta: 6/05/11.
- WARD, Pauld (2008) “Animated realities: the animated film, documentary, realism” en *Reconstruction studies in contemporary culture*. Publicación electrónica en <http://reconstruction.eserver.org/082/ward.shtml>. Fecha de consulta 10/08/11.

Notas Periodísticas

- COSTA, Jordi “La no ficción animada al cine” en http://www.elpais.com/articulo/cultura/ficcion/anima/cine/elpepicul/20090223elpepicul_1/Tes. Diario “El país” 23/02/2009, Madrid.
- DUPONT, Joan “Ari Folman’s journey into a heart of darkness” en <http://www.nytimes.com/2008/05/19/arts/19ihtari.1.13005821.html?pagewanted=all>. En diario *The New York Times* Estados Unidos. 19/05/2008
- MARTINEZ, Enrique y SALANOVA, Sánchez “Documental: Realidad y Abstracción” de la Universidad de Huelva de España. En <http://www.uhu.es> Consultado 20/05/2011.
- Revista *Arke*: “Sheila Sofía estará en Colombia” en http://revistaarke.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=220:sheila-sofian-estar%C3%A1-en-colombia&Itemid=2. Domingo 16/10/11.
- *Universidad Tecnológica Nanyang*: “David Fain & Sheila Sofian Animation Talk” en <http://www.adm.ntu.edu.sg/ADMIntheNews/EventsAtADM/2011/aug/Pages/DavidSheilaTalk.aspx>. Fecha 26/08/11.

Sitios Web consultados

- *Blog de Cine* <http://www.blogcine.com>
- Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos I STEIMBERG, Oscar. <http://www.semioticasteimberg.com.ar/publicaciones/index.php>. Carrera de

Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

- Cátedra de Semiótica de los Medios II. DEL COTO, María Rosa. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/publicaciones.php#iribarren>. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- *Estamos Grabando* <http://biografias.estamosrodando.com/ari-folman/>
- *Fandango* en <http://www.fandango.com/arifolman/filmography/p551592>
- *La Butaca.net* <http://www.labutaca.net/>
- *Le Criticon: Chica persa* en <http://le-criticon.blogspot.com>
- *Que de películas* en <http://www.quedepeliculas.com/actorcine-ari-folman/peliculas-ari-folman-filmografia-2200.html>
- Sheila Sofían, *Sofafilm Productions* en <http://www.sheilasofian.com/>.
- *Un blog de José Barriga* <http://academyawards2009.blogspot.com>
- *USC Seminar Group* en <http://docanimation.blogspot.com/>
- *Vértigo Films* - <http://www.vertigofilms.es/>
- *Wikipedia* <http://es.wikipedia.org>
- *Waltz with Bashir* sitio oficial en <http://waltzwithbashir.com/crew.html>

Utilizada en la metodología

- GONZALES REQUENA, Jesús (1987) “Enunciación, punto de vista, sujeto”, en revista *Contracampo* IX, 42.
- METZ, Christian (1974) “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, Buenos Aires, *Lenguajes* 2.
- ----- (1994) “La enunciación antropoide”, en *L’ enonciation impersonelle ou le site du filme*, Klincksieck, París.
- NICHOLS, Bill (1997 [1991]: *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.

- ----- (2001) *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001.
- SEGRE, César (1985) *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- TODOROV, Tzvetan (1982) “Sinécdoques”, en *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires
- VERÓN, Eliseo (1987). *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

Utilizada en el análisis

- ALONSO, María Alejandra (2009) *Las sombrías aventuras de la infancia televisiva. Análisis semiótico de la programación animada televisiva infantil*. Tesina de grado. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- Alsina Thevenet, H. y Romera I Ramió, J (1980) (EDS) “El punto de vista documental” de Jean Vigo en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BARROS LÓPEZ, Claudia “Acontecer del documental animado. Un acercamiento a Persépolis y Vals con Bashir”. Este trabajo forma parte del Proyecto Ubacyt: “Técnicas de animación: su implementación en géneros mediáticos de actualidad”, Tassara/Kirchheimer (2008-2010). Carrera de Ciencias de la Comunicación Social, UBA.
- Ghaem-Mahami, R. “Le documentaire animé, un nouveau regard sur le monde” en *La Revue de Teheran* en <http://www.teheran.ir/?article720> Número 31, junio 2008.
- NICHOLS, Bill (1997 [1991]: *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.
- ----- (2001) *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001.
- NORIEGA, Gustavo (2009) *Estudio crítico sobre Los Rubios* en Colección Nuevo Cine Argentino. Picnic Editorial, Bs As, Argentina.
- TODOROV, Tzvetan (1996) *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana.
- TRAVERSA, Oscar (1983) *Cine: el significante negado*. Buenos Aires, Hachette.

Sitios Web consultados

- Revista Arte Futura <http://www.artfutura.org/02/04chrislandreth.html>.
- Wikipedia <http://es.wikipedia.org>
- Blog *Las películas documentales. Aproximaciones a la realidad.* En <http://documentales.blogspot.com.ar/>