

La animación como discurso de lo real

Pamela Gionco / Facultad de Filosofía y Letras, UBA - pamela.gionco@gmail.com

Abstract

Las relaciones (im)posibles entre documental y animación han promovido la reflexión y el debate de varios teóricos del cine, principalmente del mundo anglosajón. Mientras que el documental es entendido como el registro directo de la realidad profílmica, la animación por su parte implica procesos de simbolización que median con la realidad preexistente. Las diferencias semióticas entre dichas modalidades del lenguaje audiovisual demandan el análisis de la existencia de obras documentales que incorporan como estrategia discursiva la animación como discurso de lo real. Nos proponemos entonces analizar los diversos usos de la animación en el cine documental, a partir de un corpus de la historia del cine mundial, incorporando ejemplos del cine argentino.

» *Animación; Documental; Lenguaje audiovisual; Artes combinadas.*

Trabajo completo

"Maybe we need to rethink our assumptions about what documentary is"

David Bordwell (1)

Tal parece que las relaciones (im)posibles entre documental y animación han motivado las reflexiones de algunos teóricos del cine, principalmente del mundo anglosajón. Sin duda, la amplia circulación que tuvo el film **Vals con Bashir** (2008) luego de recibir varios premios y ser nominada al Oscar fue un hecho decisivo para poner en debate esta particular combinación. La paradoja de los documentales animados se fundamenta en la ontología misma de sus materias de expresión: en tanto que el cine hereda de la fotografía un mecanismo de impresión lumínica a partir del cual se imprime en el soporte el registro del material profílmico, es decir, aquello que se encuentra delante de la cámara, con la pretendida objetividad de registrar el mundo sin más mediación que la del mismo dispositivo, la animación, por su parte, mantiene un

ineludible vínculo con la ilustración, la producción gráfica o el arte de objetos, donde el registro fílmico es una construcción visual mediada por quien realiza la animación. Estas diferencias de base marcan dos caminos semióticos que alimentan la encrucijada: mientras el cine fotográfico se presenta como un signo icónico indicial (2), en virtud de las relaciones de semejanza y contigüidad física con aquello que representa, la animación, cualquiera sea su técnica, se articula en base a símbolos icónicos, en tanto representaciones visuales basadas en la similitud y la convención de uso en relación con aquello que representan (3) (4).

Si definimos los films documentales como el registro directo de un referente extradiagético verdadero, es decir que la imagen audiovisual se presenta como prueba de autenticidad de material afílmico “que existe en el mundo usual, independientemente de toda relación con el arte fílmico” (Souriau: 1953, citado en Aumont; Marie: 2006), sin duda debemos descartar la colaboración de la modalidad de animación en el cine documental. La condición simbólica de las obras de animación marca una necesaria distancia con esta definición de la modalidad documental en tanto las imágenes gráficas (o bien, objetos) en movimiento subrayan la convencionalidad de su realización, donde la imagen del mundo se encuentra mediada por la representación visual que la mima animación nos brinda. Tal como afirma Lotman, “una propiedad de partida del lenguaje de animación consiste en que éste opera con signos de signos: lo que pasa ante el espectador en la pantalla es una representación de una representación” (2000: 139-140).

Entonces, quizás sea necesario rever esa definición de documental. Tal como afirma María Luisa Ortega, “ya no podemos esperar que todo lo que vemos en un documental sean imágenes documentales”, apelando principalmente a las nuevas tendencias expresivas del documental, incluso a las estrategias de realización mediante las cuales se reconstruyen no tanto “aquello que la cámara no había podido filmar” (5), sino la dimensión de lo imaginario, construyendo referentes visuales donde “las imágenes no representan, sino que evocan” (Ortega: 2010).

Dado que efectivamente existe una extensa producción audiovisual que combina el documental y la animación, proponemos desplazar el eje del debate de la ontología a la

pragmática, es decir, de la pregunta por el ser y la producción de la obra audiovisual a la pregunta de cómo usamos la clasificación, considerando el contexto posible de lectura del texto fílmico. En este sentido, Roger Odin considera, entre múltiples formas simultáneas de apropiación de los textos audiovisuales (6), la posibilidad de una lectura documentalizante, donde lo fundamental en la relación entre la obra y su espectador es la información que ésta brinda sobre el mundo.

Profundizando esta idea, retomamos las reflexiones de Vallejo Vallejo (2007), quien plantea como elemento distintivo del cine documental el código de lectura basado en un pacto de veracidad. "El pacto de veracidad consiste en una negociación de la lectura del film que se produce entre el espectador y el texto fílmico y que está mediada por la categorización asignada por la industria cinematográfica" (op. cit.: 84), por tanto se puede reconocer la obra como no ficcional, estableciendo así como verdadera (es decir, perteneciente a la realidad extrafílmica) la información representada audiovisualmente. Así, se amplía el concepto de cine documental, coincidiendo con la definición propuesta por Aumont y Marie en su diccionario, según el cual "llamamos entonces documental a un montaje cinematográfico de imágenes visuales y sonoras propuestas como reales y no ficcionales" (2006, 67).

A este punto, nos permitimos introducir una necesaria reflexión sobre el realismo, o mejor dicho, sobre la construcción de un relato audiovisual documentalizante por parte de la animación. Tal como plantea Lawandos (2002), la impresión de realidad por parte de los dibujos animados (a los cuales podemos agregar otras técnicas de animación), se basa principalmente en la construcción de la diégesis, es decir, del mundo ficcional, a partir de la cual se formaliza el realismo de la obra "independientemente de la existencia real del objeto representado" (op. cit.: 160). Así, "el dibujo animado posee, a pesar de todo, un efecto de realismo que se expresa a nivel mental en relación con la diégesis, y confiere al objeto una existencia mental a falta de la existencia material real" (id.). Además, las imágenes han intentado plasmar la realidad desde antes de la aparición del cine. Vale pensar en las láminas de valor científico, los retratos judiciales o las litografías de viajeros para encontrar ejemplos de la historia de las artes visuales (Ver Cock 2008).

Como ya mencionamos, estas discusiones se han dado principalmente entre teóricos anglosajones y franceses (aunque con importantes aportes de intelectuales iberoamericanos), lo cual implica que los sucesivos ejemplos analizados han pertenecido a dichos contextos. Nos proponemos incorporar al análisis casos latinoamericanos para pensar las relaciones posibles entre documental y animación. Resulta pertinente agregar que no es nuestro objetivo multiplicar las etiquetas ya existentes para considerar los films documentales. Sin embargo, será pertinente agrupar obras a partir de las estrategias colaborativas entre modalidades audiovisuales, es decir, considerando particularmente el uso de la animación en relatos con voluntad documental.

Bordwell (2009) ha considerado que la colaboración entre dichas modalidades puede basarse en la necesaria producción de imágenes que presenten los hechos reales, pero que no se ha podido registrar con una cámara.

Uno de los ejemplos más mencionados al pensar sobre este uso de la animación es *The sinking of Lusitania* (Windsor McCay, 1918), considerado el primer documental animado. La obra se basa en un evento bélico real ocurrido en 1915, que fue usado como argumento para el ingreso de EE. UU. a la Primera Guerra Mundial dos años después de ocurrido. El Lusitania era un trasatlántico inglés que fue atacado por un submarino alemán en mar irlandés cuando transportaba pasajeros, varios de ellos miembros encumbrados de la sociedad estadounidense. El estilo que presenta la animación de McCay en esta obra puede vincularse con el discurso de los noticiarios, quizás con el objetivo de acentuar su intención de veracidad. Esta estrategia se combina con el uso de fotografías (con epígrafes informativos) en la secuencia final, para indicar las personalidades destacadas que se encontraban a bordo y fallecieron a causa del siniestro. A pesar de su voluntad documentalizante, algunas imágenes ponen en cuestión la intención de veracidad de la obra, como por ejemplo, el dibujo reiterado del humo de las chimeneas del barco y la presencia de unos simpáticos pececillos que huyen asustados a la vista del torpedo.

Quizás inspirado en esta producción, quizás por un espíritu de época, ese mismo año el animador italo-argentino Quirino Cristiani (7) produjo la hoy desaparecida **Sin dejar rastros** (1918), obra que documentaba un hecho muy similar en el que el buque

mercante Monte Protegido, de bandera argentina, fue atacado y hundido por flota alemana. Dado que Argentina se mantenía neutral al conflicto bélico, este suceso tensaba las relaciones diplomáticas con Alemania, razón política por la cual todas las copias del film, que probablemente satirizaba el suceso desde una perspectiva crítica, fueron confiscadas por la policía el día de su estreno. El título elegido por Cristiani hacía referencia a un comunicado dado por el Barón von Luxemburg, en el cual ordena a un submarino que hunda al Monte Protegido *spurlos versenkt*, es decir, desaparecido sin dejar rastros.

Ahora bien, ni McCay ni Cristiani fueron los primeros en utilizar la animación para representar eventos relevantes de situaciones bélicas. Ya en 1898 el mago Georges Méliès había reconstruido la explosión del acorazado estadounidense Maine en la Guerra de Cuba en el film *Guerre de Cuba et l'explosion du Maine à La Havane* (1898). Creemos que la construcción simbólica de Méliès como epígono del espectáculo cinematográfico le ha quitado mérito de su voluntad de informar al público de estos hechos, logrando un rédito económico, aunque sea por medio de reconstrucciones. En cierto modo, es pensable que con el tiempo ha aminorado la lectura documentalizante de sus obras, profundizando la lectura especularizante.

Ciertamente, estas representaciones de hechos bélico-históricos a través de la modalidad de la animación son demasiados costosas en su realización y demandan una gran cantidad de tiempo. La voluntad de documentar hechos inmediatos, incluso con cierta intención de propaganda, se contraponen al extenso proceso de realización de los dibujos animados, por lo que, apenas se contaron con los equipos necesarios, las animaciones como reconstrucción fueron reemplazadas por filmaciones directas del campo de batalla.

La animación también ha colaborado con el documental, como plantea Ortega (*op. cit.*), para construir referentes visuales a hechos y personajes de las series histórica, social y política, incluso del pasado reciente, brindando una dimensión simbólica que el registro de base fotográfica no podría aportar. Algunos documentales representan, mediante diversas técnicas de animación, sucesos y personajes extrafílmicos relevantes, combinando la voluntad de darlos a conocer desde un punto de vista particular que no

descarta cierta tendencia moralizante e incluso emancipadora. Contradiendo en parte la propuesta de Bordwell, en estos casos bien podrían haber existido registros audiovisuales o fotográficos, los cuales muchas veces existen y hasta pueden incorporarse al relato audiovisual. En este grupo podemos encontrar a **Chicago 10** (2007), que retrata el contexto social y político que desencadenó el juicio del grupo conocido como Chicago 7, aunque fueran 8 las personas implicadas en el juicio, que, junto con sus dos abogados, enfrentaron en 1969 un bochornoso juicio iniciado por el Estado norteamericano por las masivas protestas públicas realizadas un año antes en esa ciudad (1968, año de elecciones presidenciales) mientras se llevaba a cabo la convención nacional del Partido Demócrata. El principal cargo que recibieron los protagonistas de estos hechos, varios de ellos reconocidos *yippies* (8), fue el de conspiración, acusándolos de instigar a la multitud que acampó en el Lincoln Park de Chicago y en los días subsiguientes invadió la ciudad reclamando pacíficamente por el cese del conflicto bélico en Vietnam, mientras la policía local reprimía la manifestación, avasallando los derechos civiles de los manifestantes. En el film, la técnica de rotoscopiado y las actuaciones se entremezclan con material de archivo y el doblaje de las actas reales del juicio. La animación favorece a la construcción verista y dinámica de la historia de la misma forma que los dibujos de la corte que aún hoy en día se publican en los diarios en tanto documentos verídicos del proceso judicial. De alguna manera, se pretende recuperar la potencialidad indicial de los signos audiovisuales de las obras documentales. Pero, al mismo tiempo, el uso de la animación irrealiza los hechos, ironizando sobre lo inverosímil de toda la situación vivida por este grupo de activistas.

En esta misma línea, podemos considerar la obra **Crulic** (2011), de producción polaco-rumana, en la cual se representa la historia de Claudiu Crulic, un joven comerciante rumano arrestado con cargos falsos en Polonia y dejado morir a su suerte luego de una huelga de hambre que inició siendo prisionero, en protesta contra la arbitrariedad y la desidia con que era tratado por las autoridades. La narración en primera persona, tanto auditiva como visual, por parte de Crulic muerto desde las primeras escenas, establece una vinculación emotiva entre el espectador y el film que se mantendrá durante toda la obra. Al igual que en **Chicago 10**, el uso de diversas técnicas de animación plasma lo absurdo de toda la situación. En **Crulic** se combinan los collages animados con fotografías familiares, técnicas de acuarela, digital y *stop motion*, para

desarrollar esta historia tan tremenda como real. Es interesante que en la última secuencia se incluyen varios extractos de informes televisivos, con el objetivo de reconfirmar la historia narrada.

Quizás **Vals con Balshir** sea un film bisagra entre este grupo (representación de personajes de la historia reciente) y el próximo (construcción de referentes visuales de imágenes inconscientes). El director Ari Folman ha afirmado que su intención no fue retratar la guerra del Líbano, sino recuperar su propia memoria, partes de su vida que las situaciones traumáticas vividas habían bloqueado (9). Así, se reúne con otros veteranos de la guerra, incluso algunos antiguos compañeros que combatieron a su lado, reconstruyendo lo sucedido a partir de sus testimonios, con el aporte de la voz autorizada de una psicóloga especialista en casos de *shock* traumático y la historia del periodista que descubrió la masacre de los refugiados palestinos. La compleja narración de este film se basa no tanto en los hechos reales, sino más bien en los recuerdos, los sueños y pesadillas, los miedos y deseos, en fin, la dimensión imaginaria y simbólica de nuestro inconsciente. La animación colabora entonces aportando imágenes visuales a estas cuestiones irrepresentables en la realidad física, antes del contundente final. Los bloqueos mentales generados por el stress postraumático se convierten en enigmas, en vacíos que pueden ser restablecidos a partir de la animación combinada con los testimonios de los entrevistados. Realizada un año antes, **Persépolis** (2007) presenta la misma estrategia de asumir el pasado traumático a través de la animación, la cual aporta un referente visual a la experiencia autobiográfica. Vale mencionar que este film se trata de una transposición de una novela gráfica realizada por los mismos directores. Las imágenes representan entonces la subjetividad de la autora, Marjane Satrapi, su propia mirada sobre los hechos. La banda sonora y el movimiento de las imágenes enriquecen la obra y le han permitido además una difusión más allá de la historieta.

En Latinoamérica podemos encontrar varias obras audiovisuales que utilizan esta estrategia. Sin duda, podemos mencionar **Los rubios** (2003), en la cual la realizadora intenta reconstruir su propia historia a partir de diversas modalidades expresivas. En el complejo entramado de su narración metatextual, Albertina Carri utiliza pequeñas animaciones para reconstruir hechos que podrían haber ocurrido en ese pasado ambiguo de la memoria que se intenta vislumbrar. Estas animaciones de juguetes

Playmobil con técnica de *stop motion* funcionan como hipótesis de momentos posibles, al punto de plantear irónicamente la desaparición de sus padres como una abducción alienígena. **Raymundo** (2002), por su parte, se presentan secuencias de animación desde el comienzo, tal como afirman sus realizadores, “para que el espectador visualice situaciones no registradas en imágenes de archivo, por ejemplo la construcción de un cine por el grupo cine de la base” (10), o bien, la referencia a culturas prehispánicas del comienzo del film.

Siguiendo esta tendencia de representar mediante técnicas de animación aquello que no se puede filmar, encontramos un tercer grupo, donde el registro documental está dado principalmente por la banda sonora. La animación participa entonces del relato audiovisual aportando referentes visuales que son aludidos por las voces *over*. Este procedimiento expresivo se ha utilizado en varias ocasiones con voluntad autorreferencial hacia la misma animación, evocando historias de reconocidos animadores. Este es el caso de **Ryan** (2004), homenaje al canadiense Ryan Larkin en animación computada, quizás un punto intermedio entre el conjunto anterior de documentales (referentes visuales a procesos inconscientes) y este tipo de documentales que se conocen con el nombre de *illustrated radio documentary*, ya que se basan en verdaderos registros sonoros (signos indiciales) de personalidades que se referencian en la representación visual (11). **McLaren's negatives** (2006) se encuentra en la misma sintonía. En este cortometraje, se integran productivamente las voces de periodistas que entrevistan a Norman McLaren, con las referencias visuales a las respuestas del canadiense, en una obra que fluye en pantalla mientras recorre audiovisualmente su historia. Con líneas vibrantes, fotografías, fragmentos de sus obras, la directora recrea su mundo simbólico visual y creativo de este animador, construyendo un documental cuya forma visual no puede más que ser animada.

En ***I met the walrus*** (2007), Josh Larkin recupera una entrevista realizada en 1969 a John Lennon por el productor del film (en ese entonces, de 14 años) y le agrega una dimensión visual que enriquece la banda sonora, cuyos ruidos de grabación enfatizan la relación indicial del registro. El discurso de Lennon, completamente consecuente con su pensamiento y su activismo antibélico, se redimensiona como un mensaje para toda la

humanidad a partir de imágenes de estilográfica que se suceden en un fondo neutro, creando un mundo propio.

El documental **El retrato postergado** (2009) se basa en esta misma operación. A partir de entrevistas y filmaciones que Roberto Cuervo, el padre del realizador, le hizo a Haroldo Conti en 1975, el director aporta su propia historia y su propia mirada para hacer ese retrato caleidoscópico y sepia de Conti, de su padre y, en definitiva, de sí mismo. La animación de objetos se incorpora al relato aportando reflexiones simbólicas: una máquina de escribir amordazada y destruida tras el secuestro de Conti, unos pasos pesados en el barro dejando huella y la pura ausencia del cuerpo, metáforas desgarradoras de los años del terrorismo de Estado.

Por último, consideramos que una colaboración extensamente productiva entre animación y documental se encuentra en la representación de procesos complejos de larga duración, tales como los biológicos, históricos o económicos, que difícilmente puedan registrarse en forma directa, pero quieren darse a conocer y explicarse de forma didáctica. La industria cinematográfica estadounidense fue pionera en este tipo de realizaciones, incluso apuntando al público infanto-juvenil. ***The story of menstruation*** (1946) fue producida por la Disney, financiada por Kotex (empresa de productos de higiene femenina) y distribuida en las escuelas medias, con la intención de explicarle a jóvenes qué pasa con el cuerpo femenino a partir de la pubertad. El período biológico es explicado entonces mediante la representación de varios momentos cotidianos, que anulan tabúes relacionados con la menstruación; brinda además consejos sobre alimentación y actividad física durante el período y, finalmente, asume que el ciclo natural de toda mujer es casarse y tener hijos.

La industria estadounidense también enfocó este tipo de films en apoyar la carrera armamentística mediante la propaganda bélica, o bien, la reactivación de la economía posguerra, promoviendo el consumo, fomentando el libre mercado y la competencia como únicas posibilidades capitalistas. Esta tendencia puede verse en ***It's everybody's business*** (1954), producida por John Sutherland y financiada por la Cámara de Comercio de los EE.UU. En este film se idealiza la historia del país y el funcionamiento del mercado, basando los pilares de la nación en diversos ladrillos-lema que representan

los derechos de los ciudadanos. Esos derechos fundantes del *american way of life* son, entre otros, el derecho a la propiedad privada, el derecho al comercio, derecho a trabajar según la decisión propia o el derecho a meterse en el mercado. La historia contada plantea que hay fuerzas destructivas del libre mercado, representadas no tan sorprendentemente como una marea de color rojo, y que la guerra fue perjudicial porque vulnera los derechos mencionados al permitir al Estado intrometerse en la producción o incrementar los impuestos.

En las antípodas ideológicas de lo planteado por ese film, Raymundo Gleyzer, en **Me matan si no trabajo y si trabajo me matan** (1974) sintetiza en un animación de un minuto el funcionamiento del sistema capitalista. La representación visual alude sin duda a la cultura gráfica, mientras que la banda sonora simula la voz de un inglés con dificultoso castellano, que explica en primera persona el desarrollo de su empresa. Así, imagen y sonido se integran aportando además la referencia directa a la revolución industrial y la participación inglesa en la industria argentina.

Incluso Michael Moore se ha permitido incluir secuencias de animación en sus documentales. En **Bowling for Columbine** (2002), gracias a la ironía y el humor de los realizadores de **South Park**, se explica mediante un segmento animado titulado **A brief history of the USA**, la historia del país en relación al uso de las armas, justificando la violencia implícita en la sociedad estadounidense a partir del miedo al Otro y la irracionalidad que éste genera.

Esta modalidad colaborativa entre la animación y el documental también ha sido efectiva en los últimos años para intentar dilucidar las causas de las grandes crisis económicas-financieras contemporáneas. En este sentido, el documental griego **Deudocracia** (2011) recupera fragmentos de las producciones de John Sutherland que ya mencionamos, para reconstruir en parte el discurso histórico-ideológico que fue germen de las deudas ilegítimas que subsumen a los países actualmente. En este mismo camino, **Españistán** (2011) propone una sencilla explicación sobre la crisis financiera española. Si bien el cortometraje se realizó para promocionar la edición de una historieta, la transposición desarrolla el tema con líneas simples y un desopilante humor que no impide la reflexión activa sobre la situación. Sin

duda, creemos relevante que ambos audiovisuales proponen además formas alternativas de circulación a las tradicionales impuestas por la industria. Tanto con licencias *Creative Commons* como en YouTube se pueden ver y compartir estos films, e informarse sobre la temática que exponen. El documental *The story of stuff* (2007), que también se distribuyó directamente online, es guionado y presentado por Annie Leonard, quien se pregunta (y responde) sobre el ciclo vital de los bienes materiales, en base al cual se estructura el relato (extracción, producción, distribución, consumo y residuos), junto con una introducción y propuestas para empezar a cambiar este sistema que puede ser un problema a largo plazo para la humanidad, consumiendo los recursos naturales y aumentando exponencialmente los residuos no reutilizables. Este audiovisual se amplió a un proyecto integral, e incluso a la publicación de un libro, con el objetivo de modificar las prácticas vinculadas al consumo y nuestra mentalidad con respecto al tema.

En conclusión, ya sea para representar hechos históricos que no pudieron ser registrados, para aportar la mirada propia sobre sucesos recientes que involucra a personas afílmicas, para configurar referentes visuales a producciones imaginarias, o registros sonoros, o bien para intentar explicar procesos de larga duración, la animación brinda amplias posibilidades para colaborar productivamente con el documental como discurso de lo real.

Referencias

- (1) "Quizás necesitamos repensar nuestras suposiciones sobre qué es documental" (Bordwell: 2009)
- (2) *Ver* Schaeffer: 1992.
- (3) Vale aclarar que los estudios sobre percepción de Umberto Eco y Ernst Gombrich ya nos han advertido que nuestras percepciones visuales (las cuales podemos definir como icónicas) también se basan en algún tipo de convención.
- (4) Es pensable, en último término, que la animación es índice únicamente de aquello que genera la animación, es decir, la ilusión de movimiento (tanto las personas que la realizan como el proceso mismo de su realización), mediante la conexión física del trazo o de la disposición de los objetos en el campo audiovisual.
- (5) *Cfr.* Bordwell: 2009.

(6) Otros modos posibles de lectura del texto audiovisual son: ficcionalizante, lúdico, espectacularizante, energético, artístico, estético. *Ver* Odin: 2006.

(7) Quirino Cristiani fue el realizador del primer largometraje animado, **El ápostol** (1917), y del primer largometraje animado sonoro **Peludópolis** (1931), ambos sobre la figura y entorno del presidente Hipólito Yrigoyen. *Ver* Gionco: 2009.

(8) El *Youth International Party* (Partido Internacional de la Juventud) se configuró como un movimiento contracultural que profundizó ideológicamente e institucionalizó políticamente los principios del movimiento *hippie* basados principalmente en la libertad de expresión y el pacifismo.

(9) *Cfr.* “Entrevista con el director”. Disponible en <http://www.golem.es/valsconbashir/entrevista.php> [Consultado 01/09/2012]

(10) *Ver* “Características”, en “Raymundo: la lucha de toda una generación de cineastas revolucionarios”. Disponible en <http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm> [Consultado 08/09/2012]

(11) “Sound, we could say, fills the gap that the non-indexical image has left” (Rozenkrantz: 2011).

Bibliografía

- Bordwell, David (2009) "Showing what can't be filmed", en *David Bordwell's on cinema*. Disponible en <<http://www.davidbordwell.net/blog/2009/03/04/showing-what-cant-be-filmed/>> [Consultado 10/08/2012]
- Cock, Alejandro (2008) "Documental y animación: realidad des-dibujada?" en *Docus: cine de no ficción*. Disponible en <<http://docuscolombia.blogspot.com.ar/2008/08/documental-y-animacin-realidad-des.html>> [Consultado 10/08/2012]
- Driessen, Kees (2007). "More than just talking mice", en *IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam) Magazine*. Disponible en <[http://www.idfa.nl/repository/documents/More%20than%20just%20talking%20mice%20\(Paul%20Fierlinger\).pdf](http://www.idfa.nl/repository/documents/More%20than%20just%20talking%20mice%20(Paul%20Fierlinger).pdf)> [Consultado 07/09/2012]
- Gionco, Pamela (2009) "Primeras manifestaciones argentinas de sátira política animada. El humor gráfico político en movimiento", en Lusnich, Ana L.; Piedras, Pablo (ed.) *Una historia del cine político y social en la Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Lawandos, Rima (2002) "Dibujos animados e impresión de realidad", en *Comunicación y medios* n° 13. Universidad de Chile, Instituto de la Comunicación e Imagen. Disponible en <<http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewPDFInterstitial/12988/13271>> [Consultado 08/09/2012]
- Lotman, Iuri (2000) "Sobre el lenguaje de los dibujos animados", en *La semiósfera*. T. III. Madrid: Cátedra.
- Odin, Roger (2006) "Arte y estética en el campo del cine y la televisión. Enfoque semiopragmático", en *La puerta FBA* n° 2. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20044/Documento_completo.pdf?sequence=1> [Consultado 08/09/2012]
- Ortega, María Luisa; Pena, Jaime (2010). "En torno a las nuevas tendencias expresivas en el cine documental contemporáneo", en *Cine Documental* N° 1 (2010). Disponible en <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/teoria_02.html> [Consultado 10/08/2012]
- Rozenkrantz, Jonathan (2011) "Colourful claims: towards a theory of animated documentary", en *Film International*. Disponible en <<http://filmint.nu/?p=1809>> [Consultado 10/08/2012]
- Schaeffer, Jean-Marie (1992). *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra.
- Sofian, Sheila (2005). "The truth in pictures", en *FPS* vol. II, n° 1 (marzo 2005). Disponible en <<http://www.fpsmagazine.com/mag/2005/03/fps200503lo.pdf>> [Consultado 10/08/2012]
- Souriau, Étienne (1953). *L'univers filmique*. París: Flammarion. [Ref. en Aumont, Jacques; Marie, Michel (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.]
- Vallejo Vallejo, Aida (2007). "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental", en *Doc on-line* n° 2 (julio). Disponible en <http://www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf> [Consultado 08/09/2012]
- Ward, Paul (2008). "Animated realities: the animated film, documentary, realism", en *Reconstruction* vol. 8 n° 2. Disponible en <<http://reconstruction.eserver.org/082/ward.shtml>> [Consultado 07/09/2012]

Filmografía mencionada

A brief history of the USA (Matt Stone), en *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002)

Chicago 10 (Brett Morgen, 2007)

Crulic, the path to beyond (Anca Damian, 2011)

Deudocracia (Aris Chatzistefanou / Katerina Kitidi, 2011)

El retrato postergado (Andrés Cuervo, 2009)

Españistán, de la burbuja inmobiliario a la crisis (Aleix Saló, 2011)

Guerre de Cuba et l'explosion du Maine à La Havane (Georges Méliès, 1898)

I met the walrus (Josh Larkin, 2007)

It's everybody's business (Carl Urbano, 1954)

Los rubios (Albertina Carri, 2003)

McLaren's negatives (Marie-Josée Saint Pierre, 2006)

Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (Raymundo Gleyzer, 1974)

Persépolis (Vincent Paronnaud / Marjane Satrapi, 2007)

Raymundo (Ernesto Ardito / Virna Molina, 2002)

Ryan (Chris Landreth, 2004)

Sin dejar rastros (Quirino Cristiani, 1918)

The sinking of Lusitania (Windsor McCay, 1918)

The story of menstruation (Mason Hohn, 1946)

The story of stuff (Louis Fox, 2007)

Vals con Balshir (Ari Folman, 2008)