

Animación, documental y memoria. La representación animada de la dictadura chilena¹

Animation, documentary and memory. The animated representation of the Chilean dictatorship

Animação, documentário e memória. A representação animada da ditadura chilena

VICENTE FENOLL, Universitat de València, Valencia, España (vicente.fenoll@uv.es)

RESUMEN

La animación aparece cada vez más en producciones sobre sucesos relacionados con la memoria. Nuestro objetivo es analizar las obras que incorporan escenas animadas para representar la dictadura chilena y profundizar en la convergencia entre animación, documental y memoria. Desde una perspectiva cualitativa, combinamos el análisis de las animaciones con entrevistas a sus directores. Los resultados muestran que la animación es un formato versátil, que permite a los autores superar la ausencia de imágenes de archivo, suavizar el grado de representación de los sucesos traumáticos, abaratar costes, conectar la memoria con las nuevas generaciones y favorecer la empatía del espectador.

Palabras clave: cine animado; segmentos animados; documental animado; memoria; dictadura; Chile.

ABSTRACT

Animation appears more and more in productions about events related to memory. We aim to analyze the works that incorporate animated scenes to represent the Chilean dictatorship and to deepen the convergence between animation, documentary and memory. From a qualitative perspective, we combine the analysis of animations with interviews with their directors. The results show that animation is a versatile format, which allows authors to overcome the absence of archive images, soften the degree of representation of traumatic events, lower costs, connect memory with new generations and favor the viewer's empathy.

Keywords: animated film; animated interjections; animated documentary; memory; dictatorship; Chile.

RESUMO

A animação aparece cada vez mais em produções sobre eventos relacionados à memória. Nosso objetivo é analisar as obras que incorporam cenas animadas para representar a ditadura chilena e aprofundar a confluência entre animação, documentário e memória. Desde uma perspectiva qualitativa, combinamos a análise das animações e entrevistas com os diretores. Os resultados revelam que a animação é um formato versátil que permite aos autores superar a ausência de imagens de arquivo, suavizar o grau de representação de eventos traumáticos, diminuir custos, conectar a memória com as novas gerações e favorecer a empatia do espectador.

Palavras-chave: cinema animado; segmentos animados; documentário animado; memória; ditadura; Chile.

Forma de citar:

Fenoll, V. (2018). Animación, documental y memoria. La representación animada de la dictadura chilena. *Cuadernos.info*, (43), 45-56. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1381>

INTRODUCCIÓN

Desde la aparición en 2003 del documental *Los rubios* (Albertina Carri), la producción de obras que utilizan la animación como una herramienta para abordar el tema de la memoria se ha incrementado paulatinamente, especialmente en los países que conforman el Cono Sur. *Los rubios* trata sobre el secuestro y desaparición de los padres de la directora en 1976, durante la dictadura militar en Argentina. Con el paso del tiempo, ha habido una transición desde la memoria de los hijos de las víctimas a la de los nietos, como sucedió en el caso del chileno Gabriel Osorio y su corto animado *Bear Story* (Historia de un Oso) (2014), inspirado en la historia de su abuelo, encarcelado tras el golpe de estado de Pinochet y posteriormente exiliado.

El documental israelí *Waltz with Bashir* (Vals con Bashir) (Ari Folman, 2008), sobre la masacre de Sabra y Chatila, o el camboyano *L'image manquante* (La imagen perdida) (Rithy Panh, 2013), sobre el genocidio de los Jemeres Rojos, confirman que esta tendencia a animar la memoria se observa también a nivel mundial, en sociedades que han sufrido un pasado violento o traumático.

El objetivo del estudio es analizar la convergencia de la animación con la memoria de la dictadura chilena y el cine documental, para establecer las ventajas que aporta este formato como herramienta de representación en estos espacios. Por ello, en la selección del corpus hemos incluido la producción de audiovisual animado relacionada con la temática de la dictadura de Augusto Pinochet. Junto al análisis de las obras, incorporamos también la opinión de los autores para determinar los elementos que favorecen la proliferación de películas y secuencias animadas en el ámbito de la memoria y del pasado traumático.

ANIMACIÓN, DOCUMENTAL Y MEMORIA

En el género documental, existe una larga tradición de utilizar la animación (Ward, 2005, p. 125). Como señala Honess Roe, podemos observar una hibridación de ambos desde los comienzos de la historia del cine: “La hibridación muestra que, a menudo, la animación y el documental tienen objetivos de comunicación muy similares, ya sea para educar o informar o para transmitir un mensaje fuerte” (2009, p. 89). No obstante, existen ciertas consideraciones a tener en cuenta en lo referente a los límites de la imagen animada y el género documental. La utilización de la animación en el ámbito documental tiene el inconveniente de que

“el elemento performativo en el marco de la no ficción es, de hecho, una herramienta alienadora y que crea distancia, y no promueve activamente la identificación ni una respuesta directa al contenido de una película” (Bruzzi, 2006, p. 154).

En la reproducción de imágenes de humanos, es relevante considerar las limitaciones que provoca el valle inquietante (*the uncanny valley*) (Mori, 1970). Aunque este concepto tiene su origen en la robótica, su aplicación se ha extendido al campo de la animación, especialmente para las representaciones humanas animadas generadas por ordenador. Según Mori, a medida que la reproducción mimética de un ser humano mejora, la empatía emocional que siente el espectador hacia esa réplica aumenta hasta un punto, denominado *uncanny valley*, en el que el exceso de realismo hace disminuir la reacción empática si el aspecto y el movimiento humano no se reproducen perfectamente. “La evidencia empírica ha demostrado que lo inquietante puede aumentar si se percibe un desajuste (o desequilibrio) entre la fidelidad gráfica de un personaje y el comportamiento que se espera de él debido a su apariencia realista” (Tinwell, Grimshaw y Abbdel-Nabi, 2014, p. 338).

Como señala Nichols (2008, p. 88) “las recreaciones generan una vivificación temporal en la que el pasado y el presente coexisten en un imposible espacio fantasmagórico”. En este sentido, “una aparente falta de señales faciales y una incapacidad para decodificar la información no verbal esencial pueden causar el efecto de valle inquietante” (Tinwell, 2014, p. xx). Esto se debe a que las personas están familiarizadas con las características del rostro humano, por lo que detectan fácilmente cualquier elemento disonante en las representaciones realistas de humanos (Lasseter, 2001).

Por el lado del documental, diversos autores resaltan la resistencia dentro del género a renunciar totalmente a la imagen indicial y a aceptar una representación de la realidad basada en imágenes animadas (Menna, 2013). Como reconoce Annegret Richter, “previo a 2008, incluso las personas del negocio cinematográfico se irritaban cuando hablábamos de documentales animados” (Matzkeit, 2013). Igualmente, Gunnar Strøm señala que “el término ‘documental animado’ puede parecer una contradicción” (2003, p. 47), mientras que Honess Roe afirma que “la animación y el documental son una pareja extraña. Es un matrimonio de opuestos, que se complica por sus diferentes maneras de ver el mundo” (2013, p. 1).

No obstante, en palabras de Nichols, “el documental no es una reproducción de la realidad, es una

representación del mundo en el que vivimos” (2001, p. 20). La no ficción se define por su contraposición con la ficción, pues “la ficción es un constructo sobre un mundo, y la no ficción es un constructo sobre el mundo” (Ward, 2011, p. 299). Por lo tanto, el elemento diferenciador del documental es la referencia al mundo histórico y no tanto el formato con el que se representa la realidad o la indicialidad de la imagen reproducida. Como reclama Wells, “las afirmaciones sobre el mundo real actual hechas por los documentales animados deben evaluarse de acuerdo con lo que dicen sobre ese mundo real, y no sobre la base de criterios formales o estéticos” (1997, p. 133).

Con la llegada del nuevo milenio han proliferado los documentales íntegramente animados y se ha estandarizado en la academia el término inglés *animated documentary* (documental animado) (Wells, 1997; Ward, 2005; Honess Roe, 2013) o *Animadok*, en alemán (Richter, 2011; Mundhenke, 2017). *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008), *Pequeñas Voces* (Jairo Eduardo Carrillo, 2011), *Couleur de peau: miel* (Color de piel: miel) (Jung Henin y Laurent Boileau, 2012), *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013) o *25 April* (El 25 de abril) (Leanne Pooley, 2015) son documentales que abordan temas relacionados con la memoria, realizados totalmente o en su mayor parte con técnicas de animación.

La consolidación de este tipo de producciones y la aparición de secciones dedicadas al documental animado en festivales internacionales como el *Festival für Dokumentar- und Animationsfilm* en Leipzig o el *Factual Animation Film Fuss* en Londres evidencian su aceptación dentro del género, ya que como señala Nichols, documental es aquello

que los propios documentalistas consideran admisible, lo que consideran límites, fronteras y casos de prueba, el modo en que las fronteras vienen a ejercer la fuerza de una definición, por vagamente que sea, y el modo en que la cualificación, negación o subversión de estas mismas fronteras pasa de ser una anomalía sin consecuencias a ser una innovación transformadora y más tarde una práctica aceptada (1997, pp. 44-45).

Este incremento de la producción documental animada tiene su origen en diversos factores. En primer lugar, ciertos elementos exógenos al documental han favorecido la naturalización de imágenes de seres humanos generadas por ordenador, más allá de las tradicionales animaciones de objetos. El desarrollo de la informática y los cambios en la televisión en la década de 1980 (Richter, 2011), la popularidad de la animación digital en los años noventa (Hight, 2008),

la convergencia tecnológica y la cultura del *mashup* (Missomelius, 2015) han propiciado una discusión sobre los límites de los modos de representación del documental y su adaptación a los nuevos contextos sociales y tecnológicos.

En segundo lugar, hay factores relacionados con la dificultad que plantean algunos temas para ser representados mediante un formato documental clásico (Skoller, 2011): la ausencia de imágenes de archivo, la subjetividad de experiencias vividas en el plano emocional o psicológico, el riesgo de revelar la identidad de un entrevistado cuando exista peligro de que sufra represalias por sus declaraciones y los elementos surrealistas ocultos debajo de la superficie del mundo visible (Beckman, 2011, p. 262). De este modo, como señala Wells, la animación cumple una función penetrante, mediante la cual “conceptos abstractos y estados previamente inimaginables se pueden visualizar mediante la animación de maneras que son difíciles de lograr [...] en el contexto de la acción real” (1998, p. 122). En este sentido, “hay formas de violencia –el holocausto, el genocidio, la tortura, y la violación– que se consideran más allá de la representación. Sin embargo, estos también reclaman ser discursivizados, ser objetos de un testimonio, ser narrados” (Schwab, 2015, p. 61).

En tercer lugar, este formato posibilita un “mecanismo de distanciamiento brechtiano” (Sánchez-Biosca, 2016, p. 17) en la representación de la memoria traumática, especialmente en los documentales autobiográficos. Gracias a este distanciamiento, se modula el grado de iconicidad de la representación de un pasado doloroso para favorecer que la exposición de los protagonistas al suceso traumático se produzca desde una distancia soportable y las imágenes no hieran la sensibilidad de los espectadores. Encontramos este mecanismo de protección en el documental de acción en vivo *Els internats de la por* (Los internados del miedo) (Montse Armengou y Ricard Belis, 2015), donde los testimonios de los abusos sexuales, maltratos y vejaciones que sufrían los niños y niñas internados en centros religiosos en España durante la dictadura de Francisco Franco son ilustrados con dibujos y animaciones minimalistas, realizados con trazos sencillos a dos colores.

En cuarto lugar, la implementación de la animación no solo se realiza de forma instrumental para superar estas dificultades, sino que también encontramos obras en la que cumple una función estética. Cuando las imágenes reales son poco persuasivas, una representación animada de los hechos permite provocar en el espectador un mayor impacto visual (Wells, 1998). Como

reconoce Kota Ezawa, autor del documental animado *The Simpson Verdict* (El veredicto Simpson) (2002), la representación animada de una escena ya existente en imágenes de archivo permite destilar y estilizar la información visual de la imagen “y una de las razones por las cuales los artistas han usado la estilización durante siglos es para captar la atención del espectador... Al estilizar algo, al destilar información, la información también puede, en cierto modo, volverse más vibrante y visceral” (Beckman, 2011, p. 267).

Por último, la animación puede aportar un contrapunto de humor al contenido del documental, aprovechando las connotaciones cómicas que tiene este formato. Como señala Ward, la animación “puede unir cuestiones sociales complejas y simplificar las cosas (a veces con un efecto irónico) para presentar un argumento sobre el real mundo social” (2005, p. 127). Por ejemplo, en *Bowling for Columbine* (Masacre en Columbine) (2002), Michael Moore intercala el clip animado *A Brief History of the United States of America* (Breve historia de los Estados Unidos), que en apenas tres minutos resume de forma irónica la historia de Estados Unidos, utilizando una estética muy similar a la de la serie de animación satírica *South Park* (Trey Parker y Matt Stone, 1997-presente). Igualmente, en *La era de la estupidez* (Franny Armstrong, 2009), encontramos tres secuencias animadas que sirven para reforzar, desde una perspectiva tragicómica, los conceptos que aparecen durante el documental de acción en vivo: consumismo, cambio climático y guerra por los recursos. Honess Roe (2013) señala que estos segmentos de animación crean momentos de puntuación temática y tonal en el documental, que sirven tanto para resumir y explicar algunos contenidos como para incorporar un toque de humor ácido que contrasta con la seriedad de la parte de acción en vivo.

Para Nichols, toda recreación del mundo histórico en el ámbito documental puede clasificarse en alguna de las siguientes tipologías: dramatización realista, tipificación de rutinas, distanciamiento brechtiano, estilización y parodia e ironía (2008, pp. 84-87).

Paul Wells propone una clasificación de modos de representación del documental animado según el nivel de adaptación de las imágenes a los cánones del formato documental: el modo imitativo utiliza las convenciones genéricas del documental con una representación naturalista; el modo subjetivo usa a la animación para representar los pensamientos y sentimientos de sus personajes principales; el modo fantástico se aleja todavía

más de la representación realista hasta rozar los límites del surrealismo, “revelando los sistemas y las relaciones subyacentes en culturas racionalizadas, supuestamente civilizadas y naturalizadas” (1997, p. 44); y el modo posmoderno se encuentra al otro extremo del modo imitativo, al ser “un modo sin ninguna reivindicación particular especial de ‘verdad’ o ‘realidad’, sino más bien ‘meramente una imagen’ y no una representación auténtica” (1997, p. 45).

Annegret Richter (2011, p. 127) propone cuatro funciones no excluyentes de la animación, contextualizadas con ejemplos de documentales: anonimización de los protagonistas, como en el documental *Repetition Compulsion* (Ellie Lee, 1997), donde la animación sirve para proteger la identidad de mujeres que viven en la calle; ilustración de recuerdos y sentimientos, en *Survivors* (Sheila Sofian, 1997), en el que se ilustran con animaciones los testimonios sobre los maltratos que sufrieron las mujeres víctimas de violencia de género; compensación por la falta de material de archivo documental, en *Silence* (Silencio) (Sylvie Bringas y Orly Yadin, 1998), en el que se representan las calamidades que sufrió la familia de Tana Ross en el marco del Holocausto y la persecución nazi a los judíos, y uso de opciones de representación avanzadas, en *Flawed* (Andrea Dorfman, 2010), que permite ampliar el abanico de herramientas de representación.

Para Honess Roe, es cuestionable que estas clasificaciones “nos ayuden a entender este tipo de películas o cumplan con un propósito más allá del ser capaz de dividir las películas entre las categorías sugeridas” (2013, p. 21). La autora propone una clasificación similar a la de Richter, aunque diferencia entre las funciones que cumple la animación en el documental animado y en el documental de acción en vivo que incorpora segmentos animados. Según Honess Roe (2013), si en el documental animado la animación cumple tres funciones—sustitución mimética, sustitución no mimética y evocación—, en los segmentos animados “la función de la animación es intercalarse en la acción en vivo de manera tal de que haya un marcado contraste entre las secciones animadas y las de acción en vivo de la película. Esto a menudo busca un efecto humorístico, satírico e irónico” (2009, p. 22).

La variedad y la disparidad de propuestas para clasificar el documental animado ponen de manifiesto la dificultad de acotar los límites y las funciones de este formato híbrido. A continuación, vamos a analizar la producción de audiovisual animado relacionada con

la dictadura chilena. El objetivo es averiguar qué funciones cumple la implementación de este formato para definir las ventajas de su hibridación con el género documental y la memoria.

LA REPRESENTACIÓN ANIMADA DE LA DICTADURA CHILENA

En la selección de las obras analizadas, se ha incluido todo tipo de producción audiovisual animada relacionada con la temática de la dictadura chilena, desde el golpe de estado del dictador Augusto Pinochet en septiembre de 1973 hasta el fin del Régimen Militar en marzo de 1990.

El corpus está formado por *Como alitas de Chincol* (Vivienne Barry, 2002), *Golpe de espejo* (Claudio Díaz, 2008), *Trazos de memoria* (Valentina Armstrong, Carolina Churruca, Helios Lara, Paloma Rodríguez, María José Santibañez y Oscar Sheihing, 2012) y *Trazos de memoria 2* (Pavel Reyes, Álvaro Grunert, Daniel Vásquez, Néstor Pérez, Fernando Barros y Claudio Martínez, 2016), *Bear Story* (Gabriel Osorio, 2014), *Salvador Allende* (ViVe TV, 2016) y *Los últimos días de Víctor Jara* (Christian Rojas Rebolledo, 2016).

El estilo de las películas es bastante dispar y en cada una se utiliza una técnica o combinación de técnicas de animación propias. La mayoría de los autores han desarrollado un estilo personal. Entre sus referencias en el ámbito de la hibridación de animación y memoria, reconocen haber visto películas como *El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015), *Persépolis* (Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi, 2007) o *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008).

El camino que ha llevado a cada autor a utilizar la animación está relacionado con su trayectoria profesional. Unas obras tienen su origen en iniciativas individuales, como la historia de las arpilleras de Vivienne Barry, la memoria del golpe de estado a través de las nuevas generaciones de Claudio Díaz o la historia sobre el exilio del abuelo de Gabriel Osorio. Se trata de profesionales de la animación que han incorporado la problemática de la memoria de la dictadura en sus producciones audiovisuales.

En cambio, otras producciones tienen un respaldo institucional, como las historias sobre Salvador Allende y Víctor Jara, ambas producciones de televisiones pública, o *Trazos de memoria*, proyecto vinculado al espacio de memoria Londres 38. Esta última iniciativa está inspirada en el sitio web holandés *Hidden like Anne Frank* (Escondidos como Anne Frank)

(<http://www.hiddenlikeannefrank.com>), que ilustra los testimonios de judíos que tuvieron que vivir escondidos en Holanda durante la ocupación nazi en la Segunda Guerra Mundial.

A excepción de Vivienne Barry, que vivió el golpe militar, el resto de los autores ha pasado la mayor parte de su vida en democracia, tras el fin de la dictadura de Pinochet. La mayoría nació incluso después de 1973. Por lo tanto, el factor generacional parece ser un elemento decisivo en la apuesta por una narrativa emergente sobre la memoria de la dictadura, apoyada en los distintos formatos que ofrece la animación.

COMO ALITAS DE CHINCOL

Como alitas de Chincol (2002) es un corto animado con *stop motion*³ de la chilena Vivienne Barry, que vivió en el exilio durante la dictadura de Pinochet. A su regreso a Chile, la autora decidió contar la lucha de un grupo de mujeres que denunciaron la represión y los crímenes de la dictadura con el bordado de arpilleras.

El corto anima las historias y los elementos que aparecen en los tapetes bordados por estas mujeres. A modo de crónica, la puesta en escena representa los sucesos relevantes del golpe de estado y la dictadura: el bombardeo al Palacio de La Moneda, las detenciones, el exilio, las manifestaciones, los asesinatos, la huelga de hambre de los familiares de detenidos desaparecidos en la embajada de Dinamarca, las carencias en el sistema de salud, los mártires de Lonquén y, finalmente, el retorno de la democracia.

Junto con estos acontecimientos, también se muestra la vida cotidiana de las protagonistas: bordando, tejiendo, cuidando niños, cocinando o comiendo. En cuanto a los materiales utilizados, además de las animaciones con hilo y tela, aparecen fotografías de las arpilleras trabajando, los tapetes originales y la repercusión que tuvieron en la prensa las críticas subversivas que plasmaron en sus bordados.

En la banda sonora, junto a la música de Humberto Onetto, se incorporan sonidos de archivo relacionados con los acontecimientos narrados, como el ambiente de las manifestaciones y las reivindicaciones políticas, así como el característico sonido de la hélice de un helicóptero, que la autora vincula especialmente a los recuerdos de las acciones militares durante su niñez en Chile (Vivienne Barry, comunicación personal, 17 de marzo, 2018). Junto con la utilización de fotografías y bordados de las arpilleras, estos elementos sonoros abundan en el carácter documental de la obra.

GOLPE DE ESPEJO

El documental *Golpe de espejo* (Claudio Díaz, 2008) ilustra con rotoscopías⁴ el testimonio de nueve jóvenes chilenos nacidos después del golpe militar, entre los que encontramos desde pinochetistas hasta hijos de exiliados o detenidos desaparecidos: Carla es hija de exiliados chilenos en Francia y tiene los recuerdos del golpe militar que le transmitieron sus padres; Michael fue criado en un entorno familiar afín a la dictadura, y él mismo define a sus abuelos como pinochetistas; Josefina es hija de un oficial de la Armada, aunque en casa no se habló de política; Juan Miguel nació prácticamente al llegar la democracia y no tiene recuerdos de la dictadura; Ricardo tampoco tiene recuerdos ni referencias del golpe de estado; Alex es hijo de un ejecutado político y no le gusta el tipo de democracia que tiene Chile, aunque reconoce que es mejor que la dictadura; Ernesto tiene las referencias del golpe que le contó su padre, detenido tres días por su filiación sindical, y Susan escribe poesía y recuerda su infancia escuchando las canciones de Violeta Parra.

Los entrevistados responden a las preguntas ¿recuerdas el golpe? y ¿qué es lo primero que se te viene a la memoria al escuchar esta palabra? Junto a los testimonios, aparecen fragmentos animados con fondo musical de Cristián López, donde se representan figuras simbólicas que evocan los contextos visuales de cada período:

El Golpe, donde vemos un grupo de palomas tranquilas y luego, al escuchar una insistente marcha militar emprenden un vuelo frenético. El Despojo, que nos muestra la vida y muerte de los detenidos desaparecidos. El Reencuentro, que nos permite mirar en la vida de exilados y retornados. Por último, La Reconciliación, donde niños, jóvenes y viejos conviven en el Chile actual, mientras emprenden un viaje, desde un pasado individual, hacia un futuro colectivo (Díaz, 2007).

La estilización visual de los entrevistados consigue separar los testimonios de las personas que los realizan. En el proceso de abstracción, individuos específicos se van desdibujando literalmente hasta fundirse con imágenes de los imaginarios sociales de Chile relacionados con el golpe. En tal sentido, aparecen ilustrados protagonistas clave de la historia reciente chilena, como Víctor Jara o Violeta Parra, y espacios de memoria, como el Palacio de la Moneda.

La animación permite integrar desde una perspectiva onírica las imágenes del Chile actual y las del golpe militar de Pinochet, ofreciendo un amplio espectro de respuestas que permiten, como manifiesta el último testimonio, “que miremos por la ventana del futuro hacia

nuestro pasado reciente y asumamos nuestro compromiso como hijos de esta tierra” (Pérez y Díaz, 2008).

TRAZOS DE MEMORIA

Trazos de memoria (Valentina Armstrong, Carolina Churruca, Helios Lara, Paloma Rodríguez, María José Santibañez y Oscar Sheihing, 2012) y *Trazos de memoria 2* (Pavel Reyes, Álvaro Grunert, Daniel Vásquez, Néstor Pérez, Fernando Barros y Claudio Martínez, 2016) forman parte del proyecto Londres 38, espacio de memoria de Santiago de Chile ubicado en el ex centro de detención, represión y exterminio conocido con el mismo nombre.

Se trata de un proyecto coral, en el que cada testimonio es animado por un director diferente. A lo largo de dos volúmenes (2012 y 2016), cada uno formado por seis cortometrajes, los autores ilustran con imágenes animadas en blanco y negro los testimonios de sobrevivientes y familiares de detenidos desaparecidos en Londres 38⁵. Como reconoce Pablo Céspedes, la narración es la parte medular de las historias de *Trazos de memoria*, mientras que las ilustraciones, la música y los efectos de sonido ocupan un segundo plano, para acompañar y reforzar la voz de los testimonios (Quijada, 2016).

Las historias se remontan hasta el gobierno de la Unidad Popular, pasando por el golpe de Estado de 1973, la resistencia durante la dictadura, el exilio, la represión en Londres 38 y la búsqueda de familiares detenidos desaparecidos: “Se trata de vivencias y situaciones específicas que dan cuenta de procesos más globales transmitidos a través de las ilustraciones animadas” (Londres 38, 2012). Como señalan Campbell y Hardbord (2002, p. 217) en referencia a los videotestimonios sobre el Holocausto, estos proyectos tienen su origen en un intento de suturar la herida comunitaria.

En *Trazos de Memoria*, María José Santibañez ilustra el testimonio del ex militante del MIR, Guillermo Rodríguez Morales, sobre el proceso de organización social y política durante el gobierno de la Unidad Popular; Oscar Sheihing ilustra a Miguel Ángel Rebolledo, exmilitante del MIR y sobreviviente de Londres 38, que habla sobre el día del golpe de Estado de 1973; Paloma Rodríguez pone imágenes al relato de Mario Irrarázabal, escultor sobreviviente de Londres 38 que cuenta su experiencia en ese centro de detención; Carolina Churruca ilustra el testimonio de Erika Henning Cepeda, exmilitante del MIR detenida en Londres 38, que habla de las formas de resistencia a la represión en ese sitio;

Valentina Armstrong hace la ilustración animada del testimonio de Luz Encina Silva, activista de derechos humanos y madre de un detenido desaparecido, que narra la búsqueda de los detenidos desaparecidos por parte de sus familiares; y Helios Lara ilustra la voz de Gastón Muñoz Briones, exmilitante del MIR y sobreviviente del centro de tortura, que habla de la resistencia en el marco de la primera huelga de hambre de prisioneros políticos durante la dictadura.

En *Trazos de memoria 2*, Claudio Martínez ilustra el testimonio de Juana González Flores sobre la organización popular que se llevó a cabo en la comuna de Maipú durante la Unidad Popular; Néstor Pérez anima el testimonio de Lautaro Videla Moya, exmilitante del MIR, sobre la resistencia de las organizaciones políticas el 11 de septiembre de 1973; Álvaro Grunert ilustra el testimonio de Mario Aguilera Salazar sobre la represión política y las estrategias de resistencia; Fernanda Barros anima la declaración de Óscar (Rulo) Troncoso sobre su detención y tortura en Londres 38; Pavel Reyes ilustra el testimonio de Juana Aguilera Jaramillo, exmilitante del MIR, que relata el proceso de reorganización social y política llevado a cabo durante la dictadura, y Daniel Vásquez diseña las imágenes que acompañan el relato de Natalia Chanfreau Hennings sobre cómo afectó a su infancia el ser hija de un detenido desaparecido.

Las animaciones fueron realizadas, principalmente, por autores menores de treinta años, con el objetivo de llegar más fácilmente a las nuevas generaciones (Quijada, 2016). En este sentido, cabe resaltar que, durante el proceso creativo, los directores se entrevistaron con las personas cuyo testimonio iban a ilustrar. Los encuentros ofrecen a los autores herramientas para recabar información sobre elementos visuales de la narración, pero también para ubicarse en el contexto histórico y personal de los testimonios. Así, se establece un diálogo intergeneracional que facilita la comprensión de lo sucedido por los más jóvenes y permite una puesta en escena desde su perspectiva estética y mediante un formato actual con el que están familiarizados.

BEAR STORY

Bear Story (Gabriel Osorio, 2014) fue premiado en 2016 con el premio Óscar al mejor cortometraje animado. Está inspirado en la vida de Leopoldo Osorio, abuelo del director y secretario del presidente Salvador Allende. Osorio estuvo encarcelado durante más de dos años tras el golpe militar de Pinochet y posteriormente fue condenado al destierro. La dedicatoria

queda reflejada de manera implícita en el título, ya que *bear* significa oso en español.

El corto es una amalgama de técnicas de animación, donde confluyen objetos animados en *stop motion*, dibujos y acuarelas animados tradicionalmente e imágenes animadas generadas por ordenador. La historia se articula mediante un doble relato, sin un texto que ancle el significado de las imágenes (Barthes, 1986). En primer término, una narración enmarcada mediante un diorama animado que muestra la historia de un oso que es apaleado y secuestrado por uniformados. Durante su cautiverio, es obligado a trabajar en un circo, separado de su familia. En este sentido, el corto incide en la repercusión emocional que tiene la separación forzosa para el protagonista, al mostrar su añoranza cuando contempla el retrato familiar que lleva en el reloj de bolsillo. Finalmente, el oso logra escaparse para regresar junto a su familia. Este relato con un final feliz muestra paralelismos con la historia familiar de director, ya que su abuelo también retorna del exilio cuando se acaba la dictadura.

Sin embargo, junto a este desenlace de la narración enmarcada, encontramos también la historia del oso que maneja el diorama: un organillero que vive solo, separado de su familia. La añoranza de sus familiares se hace patente por las miradas hacia espacios de la casa que denotan su ausencia, que en su historia están reducidos a figuras de marionetas de hojalata. De este modo, como señala el propio director, la historia deja algunas preguntas sin respuesta: “¿Qué le pasó a la familia del oso? ¿Dónde están? Estas son las mismas preguntas que miles de familias se preguntan, ya que hasta el día de hoy no saben todavía dónde terminaron sus seres queridos” (Osorio, 2016).

La historia del drama personal de los osos funciona como una alegoría del sufrimiento de las familias que padecieron las consecuencias de la represión de la dictadura chilena. Aunque la historia se centra en el interior de los personajes y en el dolor de la familia al ser truncada, el vínculo metafórico con la dictadura está presente en la obra como desencadenante de las vicisitudes de los protagonistas. Como reconoce el director: “Yo no quería que fuera una historia literal sino una metáfora” (Perasso, 2016). “Se rescata el sentimiento más que la literalidad de la historia de Chile” (Rodríguez, 2016).

Las referencias al periodo dictatorial las encontramos en diferentes ámbitos. Por un lado, se reproduce el *modus operandi* de la represión de la dictadura: palizas, secuestros, encarcelamientos, torturas, etc. Por otro lado, la estética de los uniformados recuerda

a la imagen característica de los militares, en especial al uniforme distintivo del dictador Augusto Pinochet: capa larga, cucarda y tableros de hombro bordados en amarillo y gorra significativamente grande⁶.

Al ofrecernos el sufrimiento que provoca la separación forzosa de la familia, el corto consigue que el espectador comparta emocionalmente el punto de vista del protagonista y, de esta forma, pueda empatizar con el sufrimiento de las víctimas de la dictadura. Como nos cuenta Gabriel Osorio, la sensación de estar privado de tus seres queridos es la que inspira la historia del corto: “Durante mi infancia sentí la presencia invisible de un abuelo ausente, que no estaba muerto, pero no estaba presente en mi vida. El cortometraje no es acerca de la vida de mi abuelo, pero se inspira en su ausencia y la marca que dejó en mí” (Osorio, 2016).

El corto complementa visualmente los recuerdos nostálgicos del pasado, utilizando las maneras de trabajar de antes, como el dibujo con acuarela. Antonia Herrera, directora de animación del corto señala que “todo está basado en la nostalgia de cómo recordamos a nuestras familias y a nuestros abuelos cuando éramos niños. Utilizamos tonos sepia como de retratos y fotos antiguas” (Rodríguez, 2016). De esta forma, los recuerdos de la época en que la familia estaba unida quedan fosilizados literalmente en tonos ámbar, atrapados con el sentimiento agrisado que aporta la nostalgia de la niñez.

Desde el punto de vista de la banda sonora, el peso de la música en la interpretación de las imágenes de *Bear Story* es significativo, ya que no tiene diálogos que puedan dirigir de algún modo el sentido de la historia. En este sentido, la música del corto redundante en el ambiente nostálgico que aporta la temática y la colorimetría de las imágenes. La banda sonora interpretada por Denver tiene un tono emotivo y melancólico, que evoca la sensación de los organilleros o cajas musicales y retrotrae a tiempos pretéritos. Como señala Milton Mahan, uno de los integrantes de la banda, aunque la música es sumamente triste y tiene pequeños momentos de oscuridad, en el final del corto cambia y deja espacio al espectador para favorecer una contemplación luminosa con la que incidir en el mensaje de que “la vida con todos sus reverses está bien” (Araya, Escobar, & Naranjo, 2016).

SALVADOR ALLENDE

Debido a la tradicional vinculación de la animación con el público infantil, los videos culturales y educativos animados son una poderosa herramienta para conectar con las nuevas generaciones y explicarles

tradiciones, acontecimientos históricos y sucesos relacionados con la memoria traumática de un país. Estas iniciativas tienen como objetivo su difusión en televisión, pero también su distribución en centros educativos como recursos para abordar estas problemáticas desde las aulas.

En el caso chileno, se han producido animaciones que recogen costumbres, mitos, leyendas y cuentos populares de los pueblos originarios del país, como el medimetraje animado *Nuestros orígenes* (Ingrid Muñoz, 1993), la serie de docuanimación *Pichintún* (CNTV Novasur, 2015) o el corto animado *Selk'nam* (Sebastián Pinto, 2012).

En el ámbito de la memoria de la dictadura chilena, solo encontramos una producción de la televisión pública venezolana que narra de forma pedagógica el ascenso al poder de la Unidad Popular y el golpe militar de Pinochet: *Salvador Allende* (ViVe TV, 2016). La animación representa a la oposición política de derecha y al partido Demócrata Cristiano como unas sombras flamígeras de aspecto demoníaco que amenazan al presidente Allende. En contraposición, las organizaciones y sectores que lo apoyan aparecen sonrientes y son fácilmente identificables como hombres y mujeres de diversas etnias y profesiones. Es decir, se confronta la oscuridad y la amenaza fantasmagórica de la oposición política frente a la unión y la fraternidad popular de Allende.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE VÍCTOR JARA

En el caso chileno, encontramos diversos ejemplos de documentales con segmentos animados que no siguen un patrón disruptivo y demuestran una convergencia cohesiva de documental y animación. Este formato se utiliza como herramienta para afrontar el desafío de “cómo suplir la ausencia de imágenes que representan el acto de matar, torturar, deshumanizar al enemigo” (Sánchez-Biosca, 2016, p. 12). Un ejemplo de este procedimiento lo encontramos en *Los últimos días de Víctor Jara* (Christian Rojas Rebolledo, 2016). Se trata de un reportaje, emitido el 14 de septiembre de 2016 en Televisión Nacional de Chile (TVN) para conmemorar el 43 aniversario del asesinato del cantautor chileno, Víctor Jara, en el estadio de fútbol que en la actualidad lleva su nombre. Consta de cuatro piezas que recrean lo sucedido entre el día de su detención (11/09/1973) y el día de su entierro (18/09/1973): El día del Golpe de Estado, Detenido en el Estadio de Chile, La muerte y El rescate de su cuerpo.

El video se articula mediante una voz en off que aporta información del expediente judicial de la causa y los testimonios de supervivientes que estuvieron con Víctor Jara durante los días precedentes a su asesinato. Los entrevistados reconstruyen la historia in situ, desde los mismos espacios donde sucedieron los hechos que están narrando. Como declara el autor, las animaciones permiten reforzar el relato de los entrevistados y representar “los hechos tal como ocurrieron, desde la boca de sus protagonistas, en el mismo lugar” (Rojas Rebolledo, comunicación personal, 4 de enero, 2017).

Las técnicas de animación digital posibilitan un testimonio performativo donde, junto a la imagen actual de los entrevistados, aparecen animados los protagonistas que se mencionan en la narración, como militares, detenidos o el mismo Víctor Jara. En el reportaje encontramos también escenas animadas con *stop motion*, en las que se muestra de manera explícita y detallada las vejaciones que padece el compositor durante su detención, así como el momento en que es asesinado.

Asimismo, junto a la dramatización animada del asesinato en un estilo realista, se incluyen elementos alegóricos que sustituyen a las imágenes del momento exacto de su muerte. De esta manera, cuando suenan los disparos que acaban con la vida de Víctor Jara, se muestran imágenes metafóricas como la cuerda de una guitarra que se rompe o un grupo de aves que inicia el vuelo en desbandada.

CONCLUSIONES

La convergencia del cine de animación y documental se ha consolidado como una nueva vía de expresión narrativa en el ámbito de la memoria y de los sucesos traumáticos. El análisis de la representación animada de la dictadura chilena pone de manifiesto una tendencia a hacer posible el oxímoron de representar lo irrepresentable, superando las limitaciones tradicionales del género documental y adaptando su estética a los cánones del siglo XXI: “Si algo nos ha enseñado este nuevo siglo es el rechazo categórico, casi esencial, a admitir el vacío de imágenes; o, si se prefiere, la imperiosa necesidad de construir huellas de aquello que no dejó huella” (Sánchez-Biosca, 2016, p. 24).

Los segmentos animados se utilizan habitualmente para crear “momentos de puntuación temática y tonal en un documental” (Honesty Roe, 2013, p. 10). Sin embargo, en *Los últimos días de Víctor Jara* estos segmentos permiten reconstruir visualmente la memoria del golpe de estado y la represión de la dictadura en

aquellos sucesos donde no se dispone de imágenes de archivo. De este modo, se produce una resignificación de los espacios de memoria, que gracias a la animación “generan el cuadro que finalmente quedará en la memoria del espectador” (Rojas Rebolledo, comunicación personal, 4 de enero, 2017). Asimismo, es un formato versátil, que permite modular el grado de representación de los sucesos traumáticos. Como señala su autor, la animación “suaviza el horror sin dejar de mostrarlo” y permite mostrar los hechos tal como ocurrieron, pero con el respeto que merece la víctima y su familia (Rojas Rebolledo, comunicación personal, 4 de enero, 2017).

También encontramos documentales que abordan la reconstrucción de la memoria integralmente desde la animación. Como señala el autor de *Golpe de espejo*, el formato docuanimado permite “concretar un lenguaje real con un lenguaje creativo que sea un aporte en la educación y que refleje realidades, no crudas y violentas, sino realidades que tengan relación con el espíritu” (Animación, Chile en Movimiento, 2013). Para Claudio Díaz, la utilización de la animación permite aprovechar “la cercanía de los jóvenes con estos lenguajes multimediales y propositivos” (comunicación personal, 25 de enero, 2017). Se trata, por tanto, de otra funcionalidad más allá de los elementos destacados en la introducción teórica. Aparte de anonimizar a las víctimas, evocar emociones y recuerdos, superar la ausencia de imágenes y ampliar sus posibilidades expresivas (Richter, 2011), la animación permite conectar el tema de la memoria con las nuevas generaciones.

En la misma línea, *Trazos de memoria*, tiene como objetivo “desarrollar nuevos formatos de expresión y transmisión de las memorias de nuestro pasado reciente, para llegar así a un público más amplio” (Londres 38, 2012, p. 70). Es decir, utilizar la animación como un formato “más universal y bien recibido entre los jóvenes y adultos jóvenes” (Elgueta, comunicación personal, 31 de octubre, 2017). En *Salvador Allende*, la animación cumple un papel pedagógico que entronca con la tradición del documental histórico, pero con un formato adaptado también al público infantil. No obstante, llama la atención que estos dibujos animados estén realizados en el extranjero. Como señala Vivienne Barry (comunicación personal, 17 de marzo, 2018), todavía no existe en la sociedad chilena el consenso necesario para encarar un proyecto pedagógico dirigido a la infancia sobre el controvertido tema de la memoria de la dictadura de Pinochet.

Desde la organización Londres 38 destacan otros factores que influyen en la implementación del formato

animado en el documental de memoria, como las ventajas de carácter económico, ya que permite abaratar costes de producción, o de carácter psicológico, al favorecer la conexión del espectador con sus propias emociones (Elgueta, comunicación personal, 31 de octubre, 2017); es decir, la animación nos invita a “poner algo de nosotros en lo que vemos en la pantalla” (Honesty Roe, 2011, p. 221). *Bear Story* es un ejemplo de cómo una historia de ficción animada puede conectar con un sentimiento universal, como declara su director: “Audiencias en otros países ven un reflejo de sus propios procesos políticos. En Rusia, por ejemplo. O en Taiwán, donde la asociaron con la invasión japonesa durante la Segunda Guerra Mundial” (Perasso, 2016). Pese a tratarse de una ficción con protagonistas animales antropomórficos, la animación transmite emociones que trascienden el caso específico y reivindican la memoria de las víctimas y el dolor generado en las familias.

La utilización de metáforas y representaciones visuales menos figurativas o abstractas mediante animaciones posibilita al autor la incorporación de una doble codificación por edades (Brown, 2017): por un lado, mensajes más obvios dirigidos a todos los públicos; por otro, mensajes más profundos solo reconocibles por los adultos, donde los sucesos violentos se difuminan o sustituyen por metáforas. Esta estrategia dual permite, como señala García-González (2017, p. 98), que el adulto mediador pueda escoger hasta qué punto explicará esas referencias al menor. En consecuencia, tanto en el ámbito de la familia como en el de las instituciones educativas, la animación se presenta como una herramienta adecuada para enfrentarse al desafío de abordar esta problemática en las generaciones que no han vivido este pasado traumático, especialmente en aquellos más jóvenes.

NOTAS

1. Este artículo forma parte de la producción académica del proyecto I+D de la Comisión Europea *Cultural narratives of crisis and renewal* (Narrativas culturales de crisis y renovación) (RISE-2014-645666 CRIC).
2. En este artículo, hay una traducción propia de las citas originales en inglés.
3. *Stop motion* es una técnica de animación en la que se graba fotograma a fotograma una sucesión de pequeñas variaciones espaciales de un objeto estático. Al reproducir estas imágenes, el objeto aparenta moverse.
4. La rotoscopia es una técnica de animación que permite calcar las imágenes del cine de acción en vivo para crear movimientos y dimensiones realistas en los objetos animados.
5. Los vídeos están disponibles en la página web <http://londres38.cl/>
6. Según afirma Óscar González, empleado de la sastrería de la Escuela Militar del Ejército de Chile, la gorra del dictador Augusto Pinochet era, por expreso encargo, “siete centímetros más alta que la de sus pares” (Peña, 2012).

REFERENCIAS

- Animación, Chile en Movimiento. (2013). Entrevista a Claudio Díaz [Interview with Claudio Díaz] [video file]. Retrieved from <http://moebiusanimacion.com/videos/entrevista-a-claudio-diaz/>
- Araya, R., Escobar, A., & Naranjo, R. (2016, February 29). Integrante de Dénver por ‘Historia de un Oso’: Nadie imaginó la magnitud de este proyecto [Member of Dénver discussing ‘Bear Story’: No one imagined the magnitude of this Project]. *Bio Bio Chile*. Retrieved from <http://www.biobiochile.cl>
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces* [The obvious and the obtuse: Images, gestures, voices]. Barcelona: Paidós.
- Beckman, K. (2011). Animation on trial. *Animation*, 6(3), 259-275. <https://doi.org/10.1177/1746847711416568>
- Brown, N. (2017). *Children’s Film: Genre, Nation, and Narrative*. Columbia: Columbia University Press.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge.

- Campbell, J. & Harbord, J. (Eds.). (2002). *Temporalities, Autobiography and Everyday Life*. Manchester: Manchester University Press.
- Díaz, C. (2007, July 18). *Golpe de espejo* [Mirror blow]. Retrieved from <http://golpedeespejo.blogspot.com.es/>
- García-González, M. (2017). Narrando la Dictadura a la Infancia. Imágenes que trafican significados [Narrating Dictatorship for Childhood. Images that Smuggle Meanings]. *Catedral Tomada*, 5(9), 84-108. <https://doi.org/10.5195/ct/2017.243>
- Hight, C. (2008). Primetime digital documentary animation: The photographic and graphic within play. *Studies in Documentary Film*, 2(1), 9-31. Retrieved from https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/sdf.2.1.9_1
- Honess Roe, A. (2009). *Animating Documentary*. Los Angeles: University of Southern California.
- Honess Roe, A. (2011). Absence, excess and epistemological expansion: Towards a framework for the study of animated documentary. *Animation*, 6(3), 215-230. <https://doi.org/10.1177/1746847711417954>
- Honess Roe, A. (2013). *Animated Documentary*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lasseter, J. (2001, November 23). Welcome to my world. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com>
- Londres 38. (2012). *Trazos de memoria. Ilustraciones animadas creadas a partir de los testimonios del archivo audiovisual de Londres 38, espacio de memorias* [Memory traces. Animated illustrations created from the testimonies of the audio-visual archive of Londres 38, space of memories]. Santiago, Chile: Londres 38, espacio de memorias y Ludoismo. Retrieved from http://www.londres38.cl/1934/articles-93467_recurso_1.pdf
- Menna, A. (2013). Ari Folman's Ethical, Psychic Warzone. *Intertext*, 21(1), 12-15. Retrieved from <https://surface.syr.edu/intertext/vol21/iss1/9>
- Matzkeit, A. (2013, October 28). Animierte Dokumentarfilme - Im Gespräch mit Annegret Richter [Animated documentary films - In conversation with Annegret Richter]. *Real virtuality*. Retrieved from <http://realvirtuality.info/>
- Missomelius, P. (2015). Bewegtbildpraktiken zwischen traditionellen und digitalen Medien: Das Mashup als paradigmatische Form digitaler Medienkulturen [Moving image practices between traditional and digital media: the mashup as a paradigmatic form of digital media cultures]. In F. Mundhenke, F. Ramos Arenas, & T. Wilke (Eds.), *Mashups. Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen* [Mashups. New practices and aesthetics in popular media cultures] (pp. 227-243). Wiesbaden: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-05753-4_14
- Mori, M. (1970). The Uncanny Valley. *Energy*, 7(4), 33-35.
- Mundhenke, F. (2017). *Zwischen Dokumentar-und Spielfilm: Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen* [Between documentary and feature film: For the representation and reception of hybrid forms]. Wiesbaden: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-15603-9>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad* [The representation of reality]. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2008). Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry*, 35(1), 72-89. <https://doi.org/10.1086/595629>
- Osorio, G. (2016). Director's statement. *Bearstory.cl*. Retrieved from <http://bearstory.cl/>
- Peña, C. (2012, April 1). Los sastres de la Escuela Militar [The tailors of the Military School]. *La Tercera*. Retrieved from <http://www.latercera.cl>
- Perasso, V. (2016, February 29). "Historia de un oso", el corto animado que logró el primer Oscar de la historia para Chile ["Bear Story", the animated short film that won the first Oscar in history for Chile]. *BBC Mundo*. Retrieved from <https://www.bbc.com/mundo>

- Pérez, C. (Producer), & Díaz, (Director). (2008). *Golpe de espejo* [Mirror Shot]. Chile: Iconoanima.
- Quijada, L. (2016). *Cómo Hicimos Trazos de Memoria* [How We Created Memory Traces] [video file]. Retrieved from <http://www.londres38.cl/1934/w3-article-98933.html>
- Richter, A. (2011). Zeichnung der Wirklichkeit. Animation als dokumentarisches Mittel [Drawing of reality. Animation as documentary means]. In W. Grausgruber & B. Wagner (Eds.), *Tricky Women. Animations-FilmKunst von Frauen* [Tricky Women. Animation- movie art of women] (pp. 125-132). Marburg: Schüren.
- Rodríguez, A. (2016, February 29). Un oso y los ecos de la dictadura chilena, contra Pixar [A bear and the echoes of the Chilean dictatorship, against Pixar]. *El País*. Retrieved from <http://www.elpais.com>
- Sánchez-Biosca, V. (2016). Modos de mirar, actos de matar. Miradas desde el nuevo siglo [Modes of looking, acts of killing. Looks from the new century]. In R. Cueto (Ed.), *The Act of Killing* (pp. 11-24). San Sebastián: DONOSTIA ZINEMALDIA.
- Schwab, G. (2015). Escribir contra la memoria y el olvido [Write against memory and oblivion]. In S. Mandolessi & M. Alonso (Eds.), *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios* [Studies on memory. Current perspectives and new scenarios] (pp. 53-84). Villa María: Eduvim.
- Skoller, J. (2011). Introduction to the Special Issue Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation. *Animation: an Interdisciplinary Journal*, 6(3), 207-214. <https://doi.org/10.1177/1746847711422496>
- Strøm, G. (2003). The Animated Documentary. *Animation Journal*, 11, 46-63.
- Tinwell, A. (2014). *The Uncanny Valley in Games and Animation*. Boca Raton: CRC Press.
- Tinwell, A., Grimshaw, M., & Abdel-Nabi, D. (2014). The Uncanny Valley and Nonverbal Communication in Virtual Characters. In J. Tanenbaum, M. S. El-Nasr, & M. Nixon (Eds.), *Nonverbal Communication in Virtual Worlds* (pp. 325-341). Carnegie Mellon University: ETC Press.
- Ward, P. (2005). *Documentary: The Margins of Reality*. New York: Columbia University Press.
- Ward, P. (2011). Animating with Facts: The performative process of documentary animation in *the ten mark*. *Animation*, 6(3), 293-305. <https://doi.org/10.1177/1746847711420555>
- Wells, P. (1997). The beautiful village and the true village: a consideration of animation and the documentary aesthetic. In P. Wells (Ed.), *Art & Animation* (pp. 40-45). London: Academy Editions.
- Wells, P. (1998). *Understanding Animation*. London: Routledge.

SOBRE EL AUTOR

Vicente Fenoll, profesor en el departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València. Tiene una larga experiencia profesional en informativos de televisión. Es miembro de los grupos de investigación Mediaflows y Cultural Narratives of Crisis & Renewal. Sus líneas de investigación son estudios de encuadre, análisis de la comunicación online y cine de animación y memoria. Ha desarrollado estancias de investigación en distintas universidades americanas y europeas.