



ARCHIVO, COMUNICACIÓN Y CULTURA

La construcción de la memoria a través de la imagen

La memoria dibujada: trauma, reconstrucción y archivo en el documental animado. Los casos de *Vals con Bashir* (Waltz with Bashir, 2009) y *Flee* (2021)*

DRAWING ON MEMORY: TRAUMA, RECONSTRUCTION AND ARCHIVE IN ANIMATED DOCUMENTARIES. THE CASES OF WALTZ WITH BASHIR (2009) AND FLEE (2021)

Jordi Revert

Universitat Jaume I de Castellón

jrevert@uji.es

 0009-0001-4643-1127

Resumen

El *documental animado* porta inscrita una problemática que remite a los cimientos ontológicos del documental. Si el discurso documental busca reafirmarse en la naturaleza de documento, ¿cómo conciliar dicha intencionalidad con la sustitución de la imagen bioscópica por la animada? ¿Cómo fundar una reconstrucción de la memoria del sujeto traumatizado en el contexto de ese diálogo? Se buscará respuestas a partir de los casos de *Vals con Bashir* y *Flee*.

* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación "Archivos en transición: Memorias colectivas y usos subalternos" (Trans.Arch), financiado por la Unión Europea, programa Horizon 2020, MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie, referencia 872299).

Palabras clave

Documental animado, no ficción, trauma, archivo, *Vals con Bashir*, *Flee*.

Abstract

The animated documentary poses a problem that refers to the ontological foundations of the documentary. If the documentary discourse seeks to endorse itself in the nature of a document, how can this intentionality be reconciled with the substitution of the bioscopic image by the animated one? How can a reconstruction of the memory of the traumatized subject be founded in the context of this dialogue? This article aims to answer these questions from the cases of *Waltz with Bashir* and *Flee*.

Keywords

Animated documentary, non-fiction, trauma, archive, *Waltz with Bashir*, *Flee*.

Sumario / Summary

1. Introducción: del archivo al documental animado / *Introduction: from the archive to the animated documentary*
2. Presupuestos y objetivos de la investigación / *Research assumptions and objectives*
 - 2.1. Marco teórico / *Theoretical Framework*
 - 2.2. Objetivos / *Objectives*
 - 2.3. Hipótesis / *Hypothesis*
 - 2.4. Metodología / *Methodology*
3. Algunas anotaciones sobre el documental animado / *A few notes on the animated documentary*
4. Imágenes pese a todo: diálogo entre la memoria dibujada y el archivo documental / *Images in spite of all: a dialogue between the drawn memory and the documentary archive*
 - 4.1. *Vals con Bashir* / *Waltz with Bashir*
 - 4.2. *Flee* / *Flee*
5. Conclusiones / *Conclusions*
6. Bibliografía / *Bibliography*

1. Introducción

...el archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anámnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria” (Derrida, 1997, p.19).

Y ¿qué recuerda uno, al final, cuando todos se han ido a casa y las calles quedan vacías de devoción y esperanza, barridas por el viento fluvial? ¿Queda la memoria enflaquecida y amarga y nos avergüenza con su falsedad fundamental, toda ella matiz y silueta deseosa? ¿O persiste el poder de la trascendencia, el sentido de un acontecimiento que viola las fuerzas naturales, algo sagrado que palpita en el cálido horizonte, la visión que ansiamos, porque nos hace falta una señal que oponer a nuestras dudas? (DeLillo, 2012, p.115).

La singladura de Derrida a DeLillo nos lleva rápidamente al núcleo de una de las líneas capitales en los *memory studies*. La significación del archivo, la presupuesta autoridad fáctica del documento bioscópico y aparentemente puro, frente la delincuencia de la memoria, la relación posible a partir de la irremediable abstracción del testimonio y la primera persona. Cualquier discurso, por tanto, que aspire a confrontar archivo y memoria en un diálogo fructífero, debe resignarse a asimilar copiosas deudas teóricas que aquí tienen su primer acreedor en Derrida. En *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, este aducía que “la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir”, concluyendo que la archivación “produce, tanto como registra, el acontecimiento” (Derrida, 1997, p.24). Foucault, por su parte, enclavaba su reflexión del archivo en parámetros similares a los de su compatriota:

El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad (Foucault, 2002, p.220).

El archivo, pues, registro y enunciado, captura del pasado y condición del porvenir, tiene una esencia esquiva, una identidad abierta en tanto que pieza de una memoria en construcción. La problemática que plantea en el kilómetro cero de su

1. De otro lado, y en cuanto al concepto de *mal de archivo*, para Derrida no existe archivo sin consignación en algún lugar exterior que asegure la posibilidad de memorización, y por tanto de repetición, reproducción o re-impresión. En este punto, vincula de manera indisoluble la lógica o incluso la compulsión de repetición a la pulsión de muerte freudiana (y, por tanto, a la destrucción).

interpretación se redimensiona en cuanto se traduce en una expresión técnica específica, pues no adquiere la misma carta de naturaleza en la fotografía que en el cine. En la fotografía actúa como dispositivo embalsamador de un aquí y un ahora que no ha de repetirse². Cabe aquí recordar la sentencia de Susan Sontag: “Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia” (Sontag, 1981, p.33). Roland Barthes, por su parte, prefería referirse a ella como *signo cortado*:

...para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se cortan, como la leche. Sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos (Barthes, 1989, p.32).

Es, pues, el referente lo primordial de la foto. Para Barthes, la doble posición conjunta de realidad y pasado. El noema de la fotografía, el *esto ha sido*. Lo que se intencionaliza en la foto “no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía” (Barthes, 1989, p.121). El cine, sin embargo, requiere para el autor una lectura distinta en su fluir ininterrumpido (*continua voracidad*, lo denomina), en el avasallamiento de los fotogramas que corren sin descanso y avasallan al espectador. La clave se halla en el distinto papel que asigna al referente en el marco de las imágenes en movimiento:

En el cine, cuyo material es fotográfico, la foto, sin embargo, no posee esta completud (y es una suerte para él). ¿Por qué? Porque, presa en un fluir, la foto es empujada, estirada sin cesar hacia otras vistas; sin duda, hay siempre en el cine un referente fotográfico, pero dicho referente se escurre, no reivindica su realidad, no protesta por su antigua existencia; no se agarra a mí: no es ningún espectro. Al igual que el mundo real, el mundo filmico se encuentra sostenido por la presunción de «que la experiencia seguirá transcurriendo constantemente en el mismo estilo constitutivo» (Barthes, 1989, pp.138-139).

Se hace necesario detenerse en este punto para reconsiderar las palabras de Barthes. Su reflexión en torno al referente fotográfico en el medio cinematográfico, un referente que se escurre y que no reivindica su realidad, no discrimina ficción y no ficción ni se detiene a problematizar los efectos de sentido propios del cine documental en relación con lo real. Estos derroteros, que tantos quebraderos de cabeza han comportado a la teoría del documental, rara vez han encontrado una conclusión tan lúcida como la de Josep M. Català Domènech y Jostetxo Cerdán en las siguientes líneas:

2. Por evidente que pueda parecer esta apreciación, resulta clave para entender el pensamiento benjaminiano en torno a la fotografía. Para Benjamin, ese *aquí y ahora*, esas coordenadas que dotan de especificidad y unicidad al momento, marcan precisamente la garantía de *autenticidad* del original (Benjamin, 2005: 95).

Es cierto que, durante los últimos años, parece haberse convertido en un lugar común el afirmar que el documental no está tan lejos de la ficción como se presumía en tiempos más neoclásicos y que, por lo tanto, su relación con lo real es mucho más indirecta de lo que se pretendía. Se trata de una discusión heredada del ámbito de la fotografía, donde también parece haberse llegado a la conclusión, después de largas y fatigosas controversias, que los nexos entre la cámara fotográfica y la realidad habían sido sobrevalorados. Pero también es verdad que tanto la fotografía, como su prolongación, el cine, inauguran un fenómeno sin precedentes que supone que, en su ámbito, los materiales fundamentales a través de los que se trabaja proceden directamente de la realidad. En el campo del documental, a esta premisa ontológica se le añade además una noción ética que intenta preservar ese rasgo inicial como característica propia ante la deriva hacia la ficción o lo estético que pronto experimentan el cine y la fotografía (Català Domènech y Cerdán, 2007, p.8).

Efectivamente, el documental puede ser leído como la serie de operaciones que se ejecutan desde la forma fílmica con el fin de mantener su vínculo con la realidad, por más que dicho vínculo se debilite ya desde la conjugación de los materiales fundamentales dentro de un discurso articulado que pretenda dar cuenta de un aquí y ahora del mundo histórico. Por decirlo una vez más, el documental debe entenderse antes como el resultado de un conjunto de efectos de sentido en relación con su referente que como un género con una normatividad definida a la que aferrarse. Esta condición hizo de él, y desde el momento de la autoconsciencia de sus herramientas, un terreno fecundo para la exploración que ha resultado en un desbordamiento de expresiones que dialogaban de maneras distintas y desde distancias variables con la quimera de lo real. Esa plétora, a su vez, instó a parte de la literatura académica a tratar de someter esa multiplicidad de formas y relaciones a una taxonomía de lo incontenible. En esa empresa, la clasificación de Bill Nichols es la que adquirió un mayor predicamento, hasta el punto de adquirir un carácter casi de canon en los estudios de la no ficción. Y, sin embargo, el propio Nichols se vio obligado a ampliar su propuesta en obras posteriores, a la vista de que la continua aparición de ramificaciones formales ponía en entredicho la vigencia del modelo inicial y lo media frente a otros esquemas taxonómicos³⁴. Esto se debe a que Nichols partía de la detección de rasgos

3. La primera clasificación de Nichols aparece en su *Representing Reality. Issues and Concept on Documentary*, de 1991. En España este título fue publicado por Paidós bajo el nombre de *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (Nichols, 1997). En este volumen se estipula cuatro modalidades del cine documental: expositivo, observacional, interactivo y reflexivo. Posteriormente, en la primera edición de *Introduction to Documentary* (Nichols, 2001) añade las categorías de poético y performativo.

4. Lloga Sanz señala que, tras la publicación de *Representing Reality*, otros investigadores de la materia ya habían señalado la ausencia de la modalidad poética en esa primera taxonomía. En su artículo, cruza los seis modos de representación de Nichols con las tipologías propuestas por Michael Renov (Grabar, revelar o preservar / Persuadir

formales y tonales que se hallaban en continua revisión y transformación, a medida que el documental se diversificaba en sus expresiones y expandía sus posibilidades. Por ello, quizá resulte más operativo —aunque no infalible— anclar el análisis en una topología del dispositivo de base semiótica, en tanto que pone en el centro la relación de las imágenes con su referente y la identidad que se fragua a partir de dicho vínculo. Es lo que proponen Zunzunegui y Zumalde (Zunzunegui y Zumalde, 2019, p.177), que a partir de las interrelaciones de correlatividad u oposición entre los conceptos «Documento», «No-Documento», «Documental» y «No Documental» fraguan su propia categorización (Fig. 1).

Figura 1

<p>Captura bioscópica [Efecto de sentido indicial] [Documental en grado cero: constatación neta]</p>	<p>Documental común o convencional [Documental según el sentido común] [Indicialidad + retórica = procesado argumentativo]</p>
<p>Documental intervenido o conceptual [Bioscópico intervenido o conceptualizado]</p>	<p>Documental sublimado [Indicialidad + elocuencia/retórica = procesado estetizante o creativo]</p>

Por ahora, se hace preceptivo completar el recorrido que nos ha llevado conceptualmente del archivo a la imagen fotográfica, de la imagen fotográfica a la cinematográfica, y de la cinematográfica a la documental. El sendero se cierra con el documental animado, manifestación que resultará problemática en tanto en cuanto nos aferremos a la hermenéutica más conservadora del documental, aquella aún dispuesta a darle potestad de garante de la verdad, siempre y cuando los materiales estén *directamente* extraídos del aquí y ahora que registra. En tanto que dispositivo formal, el documental animado genera materiales que son extensiones y/o comentarios del mundo histórico desde cero. En ese sentido, no se aleja demasiado de otros parámetros formales de categorías ampliamente asentadas en las que sí media la imagen intervenida, si bien el efecto que produce la animación en el espectador, como señala Yuri Lotman, es distinto al de la fotografía en movimiento:

o promover / Analizar / Expresar), focalizada en los propósitos que movilizan los filmes, y John Corner (Ilustrativo / Asociativo / Observacionalismo pro-activo / Observacionalismo reactivo), cuyos modos atienden a la organización de la comunicación en los textos audiovisuales (Lloga Sanz, 2020).

La pintura en unión de la fotografía es percibida como convencional (...) En la medida en que el movimiento armoniza de manera natural con la naturaleza de la fotografía «natural», contradice la imagen dibujada pictórica «artificial». Para el hombre acostumbrado a los cuadros y dibujos, el movimiento de los mismos debe parecer tan antinatural como el inesperado movimiento de las estatuas (...) La introducción del movimiento no reduce como ocurría con la fotografía, sino que aumenta el grado de convencionalidad del material inicial del que se sirve la animación como arte (Lotman, 2000, p.139).

Lo relevante, en cualquier caso, es dirimir qué tipo de huella dejan esas imágenes animadas respecto al mundo, qué rastro de verdad queda a su paso y, por tanto, en qué medida se siguen distinguiendo de la ficción. En esta pesquisa emergen, como era de esperar, una serie de cuestiones fundamentales: ¿En qué grado se correlacionan con su referente? ¿De qué modo canaliza el relato memorístico, si es que lo hace? ¿Cuál es el motivo que aducen para reelaborar el *esto ha sucedido*? Y, sobre todo: ¿se traduce esa reelaboración en un diálogo abierto con el archivo? ¿Hasta qué punto depende de él o de su ausencia para significarse propiamente? Se tratará de hallar respuestas en lo sucesivo.

2. Presupuestos y objetivos de la investigación

El presente artículo, pues, propone un viaje al corazón ontológico de la animación documental. Es decir, busca dilucidar el encaje que las imágenes animadas tienen en el marco del documental, entendido en sus líneas clásicas teorizadas, y en qué medida estimulan transformaciones en ellas, dando origen a nuevas dialécticas. En concreto, se aspira a evaluar la efectividad de sus herramientas en la reconstrucción de la memoria y la identidad en sujetos marcados por el trauma. Dos son las películas que, por sus características específicas, mejor se engranan en esa intencionalidad y, por tanto, serán analizadas: *Vals con Bashir* y *Flee*.

2.1. Marco teórico

Las reflexiones previas sobre archivo, imagen fotográfica e imagen cinematográfica encuentran su fondo teórico en textos irrenunciables como son *El mal de archivo. Una impresión freudiana*, de Jacques Derrida (1997) y *La cámara lúcida*, de Roland Barthes (1989); también los dos *Sobre la fotografía*, el de Susan Sontag (1981) y el de Walter Benjamin (2005); *La arqueología del saber*, de Michel Foucault; y la guía semiótica de Yuri Lotman, del que se ha recurrido a su *La Semiosfera III: Semiótica de las artes y la cultura* (Lotman, 2000)—pues en él invierte

un apartado en la semiología de la animación—. Las consideraciones homólogas relativas al documental tienen como estrellas polares el volumen *Ver para creer. Avatares de la realidad cinematográfica*, de Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde (2019), y el artículo *Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy*, de Josep M. Català Domènech y Josetxo Cerdán (2007), si bien también encuentran apoyo en el clásico *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, de Bill Nichols (1997) y el interesante trabajo de análisis comparativo de Carlos Guillermo Lloga Sanz en *Los modos del cine documental. Análisis de tres modelos* (2020).

En lo que respecta a la animación documental, la reciente emergencia de títulos amparados por esta etiqueta ha impulsado investigaciones de lo más loables en el seno de los estudios de la no ficción. Este artículo bebe de investigaciones previas sobre el tema, caso de los trabajos de Lucía Pinotti (2015), Bruno Hachero (2015), Javier Moral (2020), Álvaro Martín Sanz (2023) y Neah Ehrlich (2024), algunos de ellos ejecutados también sobre las películas e intereses que aquí nos ocupan. Asimismo, ha sido relevante el volumen de Vicente Sánchez-Biosca *La muerte en los ojos. Qué perpetrar las imágenes de perpetradores*, a la hora de escrutar la adscripción de las imágenes de archivo de la Guerra del Líbano en *Vals con Bashir*.

2.2. Objetivos

El principal objetivo que se marca la investigación en curso es determinar las vías que la animación documental ofrece a la construcción de la memoria y la identidad en testimonios marcados por el trauma, como es el caso de los protagonistas de las películas escogidas, atravesados respectivamente por la guerra y el exilio. Para ello, se pondrá el énfasis en los aspectos formales de la animación empleada, en sus diferentes estilos, y en las operaciones significantes que albergan estos, tanto en su propia expresividad como en su diálogo con la imagen de archivo. De este proceso surge un objetivo secundario, por el que se tratará de centrar el emplazamiento semiótico del documental animado, utilizando como base la clasificación propuesta por Zunzunegui y Zumalde (2019).

2.2.1. Hipótesis

Se parte de dos hipótesis que se someterán a validación. La primera de ellas presupone que el documental animado debe interpelar a la imagen de archivo y su huella fehaciente del *esto ha sido* para poder completar su proceso de significación y contribuir al relato de la memoria. En cuanto a la segunda, determina el lugar del documental animado en el modo de documental sublimado de Zunzunegui y

Zumalde (2019), si bien el diálogo con las imágenes de archivo obligará con toda seguridad a matizar esa afirmación y a apostar por zonas intersticiales. En lo que respecta a la animación, las obras abordadas abarcan un espectro referencial-creativo que va desde la abstracción del recuerdo reprimido a la recreación del hecho mediante su dibujo. Una gradación que, en definitiva, permite a las imágenes *ser* y construir memoria, adhiriéndose a la subjetividad traumada del testimonio.

2.3. Metodología

Se aplicará un análisis de contenido bajo un enfoque cualitativo, con una particular atención a la forma de los textos, pues se trata de seleccionar aquellas escenas en *Vals con Bashir* y en *Flee* que, o bien recurren a la imagen de archivo, o bien reproducen mediante la animación episodios del pasado a través de la subjetividad de sus respectivos protagonistas. Las primeras, extraídas de los registros documentales de la guerra civil libanesa —en el caso de *Vals con Bashir*— y de noticiarios y archivos que remiten a la Afganistán de los años 80 y el drama de los refugiados —en el caso de *Flee*—, explicitan un punto de anclaje con lo real a través del documento bioscópico. A su vez, serán contrapunto en tanto que imágenes-archivo para un diálogo con la imagen animada y su papel en la coagulación del discurso memorístico, categoría en la que entran los episodios recreados con distintos grados de libertad y lirismo a través de los recuerdos de los entrevistados en *Vals con Bashir*, o los diferentes niveles —según su intensidad traumática— de los episodios del viaje de Amin desde Kabul a Copenhague en *Flee*. Tanto las imágenes de archivo como las imágenes animadas serán sometidas a un escrutinio semiótico en lo que respecta a la relación con su referente. Las imágenes animadas, además, serán analizadas con el fin de detectar las herramientas empleadas desde la animación para enhebrar su relato del pasado.

3. Algunas anotaciones sobre el documental animado

El 7 de mayo de 1915, el transatlántico británico RMS Lusitania era torpedeado y hundido por un submarino alemán, llevándose la vida de cerca de 1.200 personas que iban a bordo. El luctuoso episodio, uno de los más trágicos en el contexto de la I Guerra Mundial, sucedió a escasos kilómetros de las costas irlandesas sin que ningún registro fotográfico o videográfico pudiera testimoniar visualmente la magnitud del desastre⁵. Ante esa ausencia, el célebre historietista

5. La mayoría de rotativos de la época optó por ilustrar la noticia con una foto del Lusitania antes del ataque.

y animador Winsor McCay —padre de *Little Nemo* y *Gertie the Dinosaur*, entre otros— se propuso recrear el suceso gráficamente en *The Sinking of Lusitania* (McCay, 1918). La pieza, como es habitual en el cine de McCay, incurre al principio en la metaficción, pues vemos al propio McCay en su estudio, junto a su ayudante, esbozando el proyecto y tomando la decisión de abordar la realización de 25.000 dibujos. El dilatado proceso de producción hizo que la obra se estrenara en 1918, cuando ya la guerra tocaba su fin. Lo importante, empero, era no tanto la inmediatez sino la función que venía a desempeñar. En un contexto de transformación estructural y narrativa del cine, en el que la animación ganaba prominencia, esta se zafaba de su ligazón con la ficción y su correlación con las viñetas publicadas con regularidad en los periódicos⁶ para convertirse en correctora de un accidente: allí donde ninguna cámara había recogido la tragedia, los dibujos de adscripción realista de McCay trataban de reproducir el hecho con la mayor fidelidad posible (Fig. 2).

Es decir, dotaban de referente visual a una noticia que no lo tenía, que hasta entonces sólo existía en la imaginación del público. El signo de un signo ausente. Por primera vez, el documento era creado desde cero, certificaba el *esto ha sido* —o pretendía certificarlo— sin la captura llevada a cabo en el *aquí y ahora*, desde una posición vicaria. Así, el documental animado nacía para llenar un vacío en un mundo hambriento de imágenes y de constataciones de lo real⁷. Para Luciana Pinotti, incluso, el lenguaje animado permite volver noble al documental, dado que su lenguaje no niega su artificiosidad, sino que la expone:

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 un artificio, un armado realizado con un fin que es el de convencer, hacerle llegar al espectador una “mirada” sobre el mundo (Pinotti, 2015, p.163).

6. Era habitual encontrar a los personajes más célebres de las viñetas o tiras cómicas dando el salto a la animación. Fue el caso de *Krazy Kat*, de George Herriman o de algunas de las creaciones de Winsor McCay como *Little Nemo* o *Gertie the Dinosaur*, que el propio McCay adaptó a la pantalla. Para más información sobre este temprano periodo de la animación estadounidense, consultar el artículo de Manuel de la Fuente, *Dibujar en la pantalla. Autoría y narración en las primeras adaptaciones cinematográficas del cómic norteamericano* (De la Fuente, 2013).

7. Si bien se ha precisado en numerosas ocasiones, cabe aquí recordar que la etiqueta *documental* no vería la luz hasta que John Grierson la empleara muchos años después en su crítica de *Moana* (Robert J. Flaherty, 1926). Asimismo, la idea del documental tampoco existía, pese a que la naturaleza de documentar la realidad estuvo presente desde la primera película del cine y, desde luego, permaneció vigente bajo diferentes torsiones durante las dos primeras décadas de vida del medio a través de los itinerantes camarógrafos de los Lumière, Pathé y demás. No es fortuito que tradicionalmente se atribuya *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) como la primera incursión, pues el *documental* de Flaherty nace de un impulso de reconstrucción —flexible— que lleva a cabo su autor cuando pierde el material rodado en su viaje en la tierra de los inuit. Para más detalles consultar el capítulo dedicado a la película en *En busca de lo real. 50 documentales esenciales* (Revert, 2017).

Figura 2



El hito animado que supuso *The Sinking of Lusitania* pudo haber marcado una práctica común en el ámbito informativo-periodístico, pero no fue así. En su lugar, la animación lidiaría con sus propias batallas y sólo sería requerida con fines documentales allí donde se hacía necesario ilustrar conceptos y realidades inaccesibles o elucubrar futuros que la ficción no se podía permitir. Se convirtió, pues, en un recurso habitual de videos educativos —de los que las piezas de los hermanos Fleischer *The Einstein Theory of Relativity* (Max y David Fleischer, 1923) y *Evolution* (Max y David Fleischer, 1923) son socorridas representantes—, institucionales —*So Much for So Little* (1949), elaborado por Chuck Jones para el servicio público de salud, y *Our Friend the Atom* (Hamilton Luske, 1957), desarrollada por Disney bajo la administración Eisenhower para convencer a la opinión pública de los beneficios de la energía nuclear— o incluso propagandísticos —*Victory Through Air Power* (James Algar, Clyde Geronimi, Jack Kinney y H.C. Potter, 1943), de nuevo firmada por Disney—.

No sería hasta décadas después que la animación con fines documentales dejaría de circunscribirse a esos contextos. El desarrollo de diferentes vertientes documentales abrió el abanico de materialidades destinadas a producir los efectos de sentido asociados al documental. La entrevista, por ejemplo, fue un vehículo para invocar meandros animados que se apartaban del formato clásico y ofrecían la posibilidad de desarrollar gráficamente recuerdos o ideas que

flotaban en el lenguaje hablado, dotando de forma a los pensamientos del entrevistado y aventurándose en su subjetividad. Es lo que sucede, por ejemplo, en el cortometraje *Ryan* (Chris Landreth, 2004), cuya experimentación se alinea con la propia carrera del animador canadiense Ryan Larkin, en el centro del relato. También en *I Met the Walrus* (John Raskin, 2007), solución creativa para ilustrar una fugaz entrevista a John Lennon, o en *Is the Man Who Is Tall Happy: An Animated Conversation with Noam Chomsky* (Michel Gondry, 2013), en la que Gondry emplea la entrevista animada como óleo de formas anárquicas que navegan entre las reflexiones sobre el lenguaje del pensador Noam Chomsky. Una variante de este tipo la representaría aquellas entrevistas ilustradas que tienen un origen radiofónico, en las que se busca la adaptación y la sincronidad de la animación con respecto al diálogo original. Esta forma fue ampliamente trabajada desde finales de los 80 por la productora Aardman Animations, que experimentó con las posibilidades del formato en sus series *Lip Synch* (1989-1990) y *Creature Comforts* (2003-2007)⁸.

Abierto, pues, a la subjetividad de la experiencia personal y no solo a la recuperación de la imagen perdida bajo la que fue concebido, el documental animado ha jugado en los últimos tiempos un papel importante en la vertiente biográfica o autobiográfica de la no ficción, permitiendo su reinterpretación porosa al lirismo y la abstracción. Tal es el caso de *Sunrise Over Tiananmen Square* (Shui Bo Wang, 1998), en el que su director narra en primera persona su desencanto con el Partido Comunista Chino, y *Last Day of Freedom* (Dee-Hibbert Jones y Nomi Talisman, 2015), en la que Bill Babbitt relata la cadena de acontecimientos que llevaron a su hermano, un veterano de la Guerra de Vietnam con trastorno de estrés postraumático, a ser condenado a muerte. Es en estos parámetros que se ubican *Vals con Bashir* y *Flee*, dos propuestas protagonizadas por personajes con dificultades para reconstruir un pasado traumático. Testimonios de zonas oscuras de la realidad que deben emerger a flote desde el yo. Las vías que escogen respectivamente para reconstruir esa memoria apagada difieren entre sí y hallan causas distintas, pero comparten fugas poéticas que refuerzan el carácter personal de la narración y que, en su diálogo con pasajes de vocación más realista, configuran un corpus que oscila permanente entre el sujeto y el relato histórico en el que se inscribe.

8. *Creature Comforts* surge de un cortometraje con idéntico título incluido en la serie *Lip Synch*. En esta pieza, dirigida por Nick Park, la Aardman Animations plantea un quiebro en su propio planteamiento: muestra entrevistas a animales del zoo (animados), pero lo que oímos en el audio es gente hablando de sus condiciones de vida. Esa ruptura entre la correlación de lo que se ve con lo que se oye plantea una recontextualización que a su vez es portadora de una crítica social.

4. Imágenes pese a todo: diálogo entre la memoria dibujada y el archivo documental

Para Nea Ehrlich la animación, y, en particular, la animación documental, ha conquistado el derecho a trascender su estatus original de estética interpretativa al servicio de eventos físicos o experiencias subjetivas:

(...) en vez de ello, la animación es una estética esencial de la cultura digital, una interfaz gráfica de usuario que captura eventos virtuales, sólo visibles en la pantalla, pero cada vez más prominentes como parte de las realidades mixtas de hoy. Al documentar la animación, su naturaleza epistemológica y probatoria como estética documental evoluciona desde un lenguaje interpretativo hacia una captura más directa (Ehrlich, 2024, p.24).

Sugiere la autora, a tenor seguido, que ese entrelazamiento entre la visión física y simulada del mundo ha producido un impacto en el tipo de imágenes en las que los espectadores se han acostumbrado a creer, prácticamente otorgándole valor de verdad a la imagen animada documental en un contexto acuciante de usuarios que transitan mundos virtuales —mundos que comparten la materialidad de la imagen animada—. Ehrlich, por tanto, aboga por una evolución de esa imagen hacia la transparencia. Esta apuesta, que da la medida de la rápida transformación, profusión y aceptación de esta forma documental, resulta sin embargo algo apresurada y debería ponerse en cuarentena, a la luz de dos ideas que surgen rápidamente de la lectura de *Vals con Bashir* y *Flee*: 1) el rango de animaciones posibles, desplegado en función de las tonalidades emocionales de las respectivas historias, apela constantemente a la implicación en distintos niveles del espectador, e impide una homogeneización de estilos y técnicas que conduzca a una forma unívoca y, por tanto, fácil de asimilar en el fenómeno de la transparencia; 2) esa multiplicidad de animaciones, además, genera efectos de sentido en su confrontación o correlación con imágenes de archivo, abogando por una autoconsciencia de su interrelación con la impronta que deja el mundo histórico, de la que es signo. Detengámonos, pues, para examinar cómo estos dos elementos, la multiplicidad de estilos animados y el diálogo de estos con la imagen fotográfica en movimiento, derivan en resultados diversos en los casos estudiados y cómo estos, a su vez, acaban determinando su lugar en el espectro documental.

4.1. *Vals con Bashir*

En la primera escena de *Vals con Bashir*, una jauría de perros corre enloquecida en la noche de una ciudad, ante los ojos atónitos de unos pocos transeúntes. Hacia el

final de la escena, una voz en *off* se filtra en las imágenes para anunciar que se trata de un sueño. Es, de hecho, la pesadilla recurrente que Boaz le cuenta a su amigo Ari —el propio director, Ari Folman, quien participó en el conflicto como soldado israelí—: 26 perros que piden la cabeza de Boaz, que corresponden a los 26 perros que tuvo que asesinar durante su servicio como soldado en el Líbano. Durante la guerra, Boaz era incapaz de disparar a ninguna persona, por lo que sus compañeros le encomendaron matar a los perros de las aldeas libanesas cuando incursionaban en busca de sospechosos palestinos. La reiterada escena le lleva a inquirir a Ari acerca de su experiencia en el Líbano y, sobre todo, en la matanza de Sabra y Shatila, de la que estuvo a tan solo 100 metros. Ari, sin embargo, no recuerda nada.

Este episodio, aparentemente anecdótico, establece ya desde el inicio el doble nivel en el que *Vals con Bashir* va a transitar: un primer nivel *real*, en el que los personajes conversan sobre sus recuerdos y sueños, y un segundo nivel que corresponde a esas vivencias e imágenes inciertas que les sacuden, muchas veces sin saber qué ocurrió y qué no. Es, también, el disparador del relato: tras darse cuenta de que no es capaz de recordar, Ari se inviste de detective de la memoria y se propone reconstruirla entrevistando a cualquier amigo o compañero en el ejército que pueda aportarle información. En sus intervenciones, los entrevistados aportados recuerdos aislados, a menudo incompletos, que progresivamente se constituyen como piezas de un puzzle cuya imagen general va adquiriendo forma, pero en cuyo centro sigue habitando un vacío, una pieza que falta y que apunta a la masacre de civiles palestinos en los campamentos de refugiados de Sabra y Shatila⁹.

La alternancia que propone la película de Folman entre las imágenes de los entrevistados y la ilustración de sus testimonios permite, por tanto, jugar con elementos reconocibles de la puesta en escena del documental-entrevista, en el extremo más próximo al mundo histórico —en realidad, a su signo— para luego sumergirse en la indeterminación del pasado subjetivo de los sujetos, desleído por recuerdos deformados y sueños. La animación, que emplea una plétora de técnicas que incluyen el dibujo animado, la animación con Flash, el *cut-out* y las 3D, se aventura, salvo contadas excepciones, en cromatismos fríos y fondos neutros para las entrevistas, mientras que asigna colores más vívidos y una paleta en general más cálida para abordar el nivel mental en el que debe abrirse paso la memoria. Por ejemplo, el sueño de Ari (Fig. 3) —repetido tres veces durante el metraje—, en el que emerge desnudo del mar junto a otros dos soldados, adquiere

9. Sabra y Shatila eran campamentos de refugiados palestinos localizados en Beirut oeste. Entre el 16 y el 18 de septiembre de 1982, las Fuerzas Libanesas, ala militar del partido cristiano maronita conservador Falanges Libanesas, entró con la autorización de Israel en los campamentos y asesinó a un número indeterminado de civiles —las cifras, imprecisas, van desde los 800 hasta los 3500 muertos. El móvil era la venganza por el asesinato, el 14 de septiembre, de Bashir Gemayel, presidente del país y líder de las Falanges Libanesas (Montes, 2022).

Figura 3



tonos ocres, con un fuerte expresionismo en el sombreado que se marca en los cuerpos y en los edificios costeros. La elección del color no es casual, pues simula la iluminación en la noche de unas bengalas que caen al fondo en el cielo de Beirut, estableciendo una atmósfera luminica similar a la de la penúltima escena, en la que Ari y el resto de su compañía —esta vez de día— se adentran en Beirut y se dirigen hacia los campos. En otros momentos, y dependiendo del escenario restituido por el recuerdo, la paleta cromática y la luz se diversifican para reforzar el efecto anímico deseado, como por ejemplo los tonos verdosos y los rayos de luz filtrándose entre los árboles en la escena en la que el batallón de Frenkel acribilla al joven palestino con lanzagranadas. En el extremo opuesto se encontraría la secuencia de los caballos árabes masacrados en el hipódromo, un macabro escenario saturado de diferentes tonalidades de grises, abundancia de sombras entre las ruinas y un fondo urbano emborronado, elementos que fortifican la sensación de pesadilla.

Así pues, los contrastes que propone la animación nos sumergen en un estrato expresivo en el que se confunden lo memorístico, lo onírico y/o lo fantástico —el epifánico vals de Frenkel en medio de un fuego cruzado y bajo la atenta mirada de una pancarta del presidente Bashir, instante poético que intitula la película—. Queda, por tanto, acudir al segundo aspecto propuesto en la hoja de ruta. ¿Qué función tiene esa animación que media en la restauración de la memoria? Y, sobre todo, ¿cómo dialoga, finalmente, con la imagen-archivo y cuáles son los efectos de esa interpelación? El de *Vals con Bashir* es un viaje al corazón de las tinieblas, y al final del trayecto aguarda, como no podía ser de otra manera, el horror que proclamaba Kurtz. En los últimos minutos, la animación documental

Figura 4



interrumpe su flujo en la entrada de Ari en uno de los campos. Un *travelling* hacia el protagonista permite atravesar momentáneamente sus calles, donde mujeres palestinas lloran a sus muertos. En la culminación de ese movimiento de cámara, el desasosiego se abre paso en el rostro de Ari. La banda sonora, ya despojada de música dramática, superpone el audio de los gritos de dolor que corresponden a las imágenes que nos asaltarán de inmediato. Corte. El contraplano a la mirada de Ari es el signo largamente denegado: escenas de vídeo registradas después de la masacre, en las que pronto se impone el silencio. Viudas y madres que gritan a la cámara atravesadas por el dolor (Fig. 4). Pilas de cadáveres, niños asesinados, rostros desfigurados entre los escombros. Fundido a negro y créditos finales.

En este punto, varias conclusiones se amontonan. En primer lugar, el impacto que al espectador imponen esos minutos finales está fuera de toda duda. Sabra y Chatila son la zona cero de la memoria traumática en *Vals con Bashir*, y para Folman el viaje líquido y terapéutico a través de la animación se justifica en el efecto de sentido que se produce en ese salto de registro en su conclusión. La animación documental ha sido el vehículo óptimo que ha canalizado las experiencias subjetivas de los entrevistados, protegidos del trauma por la inconsistencia de sus recuerdos y por la misma naturaleza del lenguaje animado —«Mientras que dibujes y no filmes, está bien», le dice su amigo Carmi al comienzo de sus conversaciones—, que media y distancia de lo innumerable. Sin embargo, el mismo proceso de distanciamiento es un arma de doble filo, pues se erige al tiempo como una calculada operación de *desvelamiento* que avanza pacientemente y

culmina en ese final restitutivo de la fe en la capacidad de las imágenes-trauma para romper y transformar. Bruno Hachero, en su ensayo sobre la imagen animada como estrategia para documentar el horror, lo explica así:

El vídeo es la imagen viva, la imagen que ha recobrado la capacidad de impactar, de romper toda distancia para rodear al espectador, para implicarlo en el horror. La animación es la imagen contemplativa, distanciada, que permite una mayor inmersión pero que no es capaz de dañar de manera tan directa como puede hacerlo el vídeo (Hachero, 2015, p.118).

Hachero habilita el concepto de *imagen intermediaria* para hablar de la imagen animada en un contexto documental. Según el autor, esa imagen remitiría a la *no-imagen* —al fin y al cabo debe adquirir su naturaleza de imagen desde la construcción plástica, y no desde el registro automático— y la inscribiría de manera implícita en su ontología. Así, “más allá de ser un mero vehículo para pensar en lo invisible, la imagen intermediaria pone en juego nuevas relaciones a partir de lo visible” (Hachero, 2015, p.122). La estrategia descrita ciertamente encuentra su perfecto ejemplo en esa dialéctica establecida con el final de *Vals con Bashir*, pues cabe pensar que su efecto demoledor es fruto de esa interacción que redimensiona las imágenes de lo real. Las convierte en el golpe de gracia que pone punto final a un relato profundamente emocional, que no ahorra los vericuetos más crueles de la guerra, pero que nos mantiene a una distancia prudente desde el reflejo animado del signo. Resulta, desde luego, indiscutible pensar en el impacto que las imágenes de vídeo de Sabra y Chatila tendrían en el espectador si se presentaran de modo aislado, descontextualizado, pues su crudeza es inapelable; pero también, que su contextualización en noticieros y reportajes rutinarios, desprovistos de una pátina de reflexión, acabaría por resultar anestésica para la mirada. Lo que Folman consigue con su itinerario de lo animado a lo fotográfico es, pues, un nuevo despertar ante el horror.

La segunda conclusión que se precipita tiene que ver con la naturaleza de esas imágenes, epicéntricas y salvajes, que completan el desvelamiento. Específicamente, en lo que se refiere a su enunciación. Los cuerpos, ya sean vivos y atravesados por el dolor, o sin vida y reducidos a escombros de humanidad, son registrados por el objetivo apremiante de una cámara que entra en los campos poco después de la masacre. Las imágenes de las víctimas reclaman, en su grito desgarrado, a sus perpetradores. En tanto que imágenes grabadas en la posterioridad de los hechos, no revelan su identidad —por más que sepamos, de antemano, el colectivo responsable de la carnicería— ni los muestran frente a la cámara, por lo que se postulan como imágenes de las atrocidades *a priori* no atribuibles a un autor o cómplice presente en la escena, circunstancia que las haría caer en alguna

de las categorías establecidas por Sánchez-Biosca para sus imágenes de perpetradores¹⁰. Y, sin embargo, en el último fotograma animado de la película, aquel en el que vemos el rostro de Ari atenazado ante la dantesca escena que se despliega ante sus ojos, hay algo más que la expresión de una consciencia que toma forma ante el horror. Se trata de otra consciencia que se abre paso, si cabe más sismica e insoportable: aquella que reflota su condición de cómplice. El joven Ari, junto a otros soldados israelíes, lanzó sistemáticamente bengalas que iluminaban los campos durante la masacre, y por tanto fue un participante pasivo de los crímenes, inserto en las sinergias de la cadena de mando sin cuestionar moralmente la finalidad de los actos en los que incurría. La constatación de su actuación del lado de los perpetradores, como señala Javier Moral, resulta además "insoportable para un sujeto cuya memoria personal y cultural está profundamente atravesada por la Shoah"¹¹ (Moral, 2020, p.209). El despertar final al que llaman esas imágenes también es, por tanto, el fin de su investigación y la resolución del misterioso sueño de la playa, como también la explicación de la amnesia del protagonista en el origen del relato. Moral lo resume con las siguientes palabras:

En pocas palabras, el joven Ari no pudo establecer una eficiente desconexión moral respecto de las acciones y comportamientos que debía desempeñar en el contexto bélico. En efecto, en la base del trauma del protagonista se sitúa la disociación entre sus principios morales y los condicionantes sociales que generaron la situación de conflicto. La mente del joven soldado fue incapaz de articular ninguna de las justificaciones morales que suelen acompañar la conducta militar (Moral, 2020, pp.208-209).

Insiste el autor en el cariz terapéutico que desempeña esa búsqueda de una imagen que cierre la amnesia de Ari y esclarezca su participación en el conflicto, y esto lleva a la tercera y última conclusión que emerge de esa confrontación sismica con las imágenes de archivo. Tanto el propio Moral como Hachero han detectado la escena clave que lleva inscritas las instrucciones de lectura del procedimiento que recorre la película, y que no es otra que el ya mentado episodio del hipódromo, vivido por un paciente anónimo de la terapeuta Zahava Solomon —una experta en estrés post-traumático a la que recurre Ari en busca de respuestas—. En el episodio, un fotógrafo aficionado, aduce a la terapeuta que se tomó la guerra «como un paseo lleno de escenas interesantes», viéndolo todo a

10. Establece, el profesor Sánchez-Biosca, tres tipos de imágenes de perpetradores: imágenes de liberadores, imágenes de testigo e imágenes de perpetradores, según el papel que juegan los propios perpetradores en escena (Sánchez-Biosca, 2021: 47-60).

11. En una de las entrevistas, Ori, un amigo de Ari, arguye que su interés por la masacre de Sabra y Shatila viene de otra masacre, y que su interés por esos campos viene en realidad de otros campos. Ari le confirma a tenor seguido que sus padres estuvieron en Auschwitz.

través de la lente de una *cámara imaginaria*, una égida que le protegía del horror que salía al paso. Sin embargo, esa visión del hipódromo repleto de caballos masacrados lo cambió todo. El fotógrafo, que pensaba que la guerra debía ser entre personas, se vio sorprendido por una imagen que no podía asimilar. «Y entonces, enloqueció», concluye Solomon.

En esta pequeña anécdota, que ocupa apenas dos minutos del film, se resume todo el sentido del dispositivo que propone *Vals con Bashir*, de la experiencia frente al horror que ofrece al espectador. Esa "cámara imaginaria", que mediante las imágenes Folman relaciona directamente con la imagen fotográfica, constituye una distancia frente al horror de la guerra. Una distancia que protege, que aísla al individuo del horror en el que está inmerso. La distancia se rompe cuando una experiencia interpela violentamente al observador. Entonces la imagen cobra vida, vuelve a moverse (Hachero, 2015, p.116).

Queda, por último, determinar los regímenes respectivos desde los que opera esa confrontación de imágenes. Parece claro que la imagen animada o *intermediaria* se inscribe en la categoría del documental sublimado acuñado por Zunzunegui y Zumalde, aquel en que la indicialidad, sumada a la elocuencia o la retórica, tiene como resultado un proceso estetizante y creativo. La razón es bien sencilla, pues prácticamente la totalidad de *Vals con Bashir* representa un viaje a partir de subjetividades que son puestas a disposición para una experimentación plástica. Es decir, se intenta aportar una verdad sobre el mundo hecha de retazos, de historias de soldados y antiguos compañeros más o menos traumatizados por sus vivencias. Pero esos relatos, individuales y tendentes al onirismo, no hospedan una prueba fehaciente que les sirva de anclaje con la experiencia directa del mundo. Ese vínculo pertenece a la imagen de archivo, cuyo uso aquí es muy reducido en comparación con el de la imagen animada, pero cuyo impacto es a todas luces decisivo. Efectivamente, debemos saltar al otro extremo del cuadro y designar a esas imágenes la vitola de documento bruto, pues tal y como se nos presentan en ese final no ofrecen rasgos de intervención ni señas que puedan determinar su autoría. La captura bioscópica, pues, nos es mostrada en su pureza, y ese estado hace más efectiva y sobrecogedora su constatación neta de la barbarie.

4.2. *Flee*

Al igual que en *Vals con Bashir*, la narración abordada en *Flee* tiene un carácter eminentemente autobiográfico. En ella su director, Jonas Poher Rasmussen, realiza un documental sobre un amigo refugiado al que conoció en su etapa del instituto, que en la película responde al alias de Amin Nawabi. Cuando solo era un

adolescente, Amin y su familia huyeron de la Afganistán de los talibanes, viviendo un auténtico calvario como refugiados que los llevó a arriesgar su vida, disgregarse por toda Europa y ocultar su identidad para protegerse. Al igual, también, que en *Vals con Bashir*, *Flee* se desarrolla en dos líneas temporales, el presente de la filmación del documental-entrevista a Amin, y el pasado, en el que los recuerdos del protagonista van construyendo su relato memorístico. En el presente, se distinguen las escenas de rodaje de aquellas que suceden entre toma y toma, en las que vemos a Amin intentando construir una vida estable pese al lastre de un pasado traumático. Vive con su novio Kasper, con quien planea comprar una casa, pero al mismo tiempo siente la necesidad de comprometerse con su progresión académica y aceptar una invitación para seguir su investigación en Estados Unidos. En cuanto a la línea pasada, fundamentalmente se construye a partir de la sucesión de recuerdos que van desde su infancia en Kabul hasta su llegada a Dinamarca, puntuados, como se verá más adelante, por imágenes de archivo correlativas a sucesos narrados por el propio personaje, a menudo extraídas de noticiarios televisivos.

Al hablar de *Flee*, hay una distinción respecto a *Vals con Bashir* que conviene realizar con premura, pues la razón de ser que aquí tienen las imágenes animadas de vocación documental es distinta. En la película de Folman la animación documental se empleaba, ya se ha dicho, como herramienta óptima para abordar las abstracciones de la memoria y armar el dispositivo formal que adquiere pleno sentido en la conclusión. En la de Rasmussen, sin embargo, la elección de esa animación con aspiraciones referenciales parte de un motivo concreto, que no es otro que preservar la verdadera identidad de su protagonista, de modo que tanto él como el resto de su familia puedan seguir a salvo. Ello, sin embargo, no limita ni mucho menos la posibilidad de una reflexión sobre el medio, sus herramientas y sus procesos significantes en relación con la imagen de archivo, algo que por suerte está aquí presente. Sometamos, pues, sus imágenes a examen bajo los mismos parámetros propuestos con anterioridad.

En los primeros minutos de *Flee*, vemos desfilar los créditos sobre un fondo cambiante de sombras que, al poco, entregan el testigo a una escena de siluetas corriendo (Fig. 5). Figuras anónimas y apenas trazadas, sin facciones reconocibles, acaso esbozos de un dibujo posterior que huyen a través de un escenario indefinido que parece colapsar a su alrededor.

La abstracción del pasaje, con el estilo de animación más minimalista y difuso de entre cuantos se emplearán, se relaciona directamente con el diálogo que lo sobrevuela: el director le pregunta a Amin qué significa para él la palabra *casa*, a lo que este le responde «un sitio seguro, en el que sabes que puedes estar y del que no tienes que irte. No es un lugar temporal». El contrapunto que generan las imágenes a esa definición acude a la raíz del trauma del protagonista: la ausencia

Figura 5

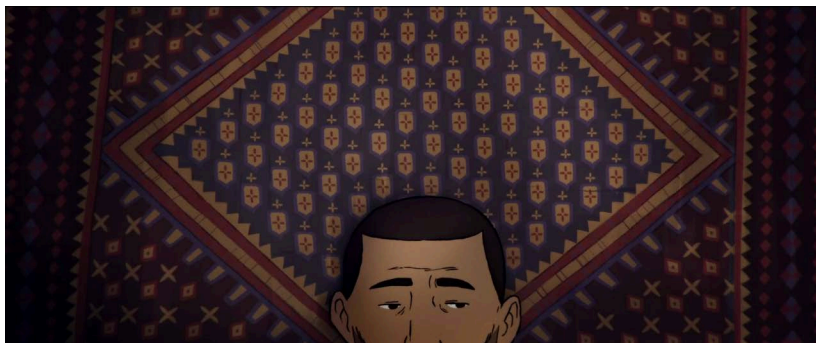


de hogar y, por tanto, la necesidad de estar siempre corriendo en busca de refugio. Tras el título, dos planos que de inmediato inscriben al relato en la lógica documental: un plano vista de pájaro de la ciudad de Copenhagen, con el *rótulo correspondiente* que ejerce como marcador geográfico; y un plano, también cenital, de un tapiz en cuya superficie pronto aparece el rostro —animado, claro está— de Amin, ocupando solo el medio inferior del plano, de modo que sólo vemos la sección que comprende desde su nariz hasta su cabello (Fig. 6). Ante este desajuste, el realizador le da indicaciones para que su busto quede debidamente encuadrado, después de lo cual interpone la claqueta frente a la cámara para dar el pistoletazo de salida al rodaje¹². Ambos aspectos buscan una contextualización en el registro en el que se va a mover la película de Rasmussen —la simulación animada del rodaje de una película documental— y naturalizan con discreción aquellos rasgos propios de documentales que mantienen una débil frontera entre el rodaje y lo rodado. Por otro lado, la posición del protagonista, tumbado en una suerte de diván bajo la cámara que le filma, pone el énfasis en una puesta en escena que va a subrayar el carácter terapéutico que, al igual que el recorrido de Ari en *Vals con Bashir*, tiene el ejercicio que emprende.

Volviendo a la animación, Álvaro Martín Sanz ha establecido tres niveles asociados a estilos que varían. Un primer nivel, constituido por la realidad presente, se desarrollaría en la cuerda del inicio descrito del rodaje, con un estilo realista abierto al detalle de los escenarios y a crear “una autenticidad derivada del estilo de filmación tradicional” (Martín Sanz, 2023, p.28). Un segundo nivel estaría constituido por el pasado de Amin, para el que se privilegia un estilo de animación con rasgos más

12. En la claqueta se puede leer “Flee — Amin Interview. Day 1. Take 1”. Se trata, por tanto, de un recurso metaficcional, pues la película documental que en teoría se está rodando es teóricamente la misma a la que ya estamos asistiendo como espectadores.

Figura 6



expresionistas, modulados según el cariz del recuerdo recuperado. Por último, el tercero y último daría continuidad a esas difuminadas imágenes inaugurales y sería del tipo evocativo. Este nivel, comenta Martín Sanz, trata de reflejar “aquellos recuerdos dolorosos que el testimonio del protagonista es incapaz de verbalizar de una manera coherente y fidedigna con respecto a lo acontecido realmente debido a su carácter fragmentario y traumático” (Martín Sanz, 2023, p.30). La estructura, perfectamente operativa, que propone el autor, delimita dos tipos de recuerdos para el protagonista: aquellos que hilvanan el relato pretérito y aquellos que, por ser traumáticos, permanecen emborronados en el fondo de la mente. Estos últimos, representados en esa animación rayana en la abstracción, son aquellos que verdaderamente lastran la memoria y la identidad de Amin, hasta el punto de condicionar su presente. Así sucede, por ejemplo, con el episodio de la desaparición de su padre, un hito traumático reducido a sombras y siluetas, para cuyo relato necesita cierto tiempo de preparación, como avisa al realizador en una escena previa: «Hay cosas de las que cuesta hablar. Siguen siendo duras para mí, pero tengo que reconciliarme con ellas», confiesa. Se confirma, en sus palabras, el proceso terapéutico de desvelarlas, llevarlas a flote para poder aceptarlas y vivir con ellas. Identificar, en fin, su zona cero, su Sabra y Chatila, para reconstruirse desde ahí.

Por más que ese proceso sea similar al de *Vals con Bashir* hay, sin embargo, notables diferencias que conviene señalar. La primera, y quizá más importante, es el punto de vista. Pese a que en la película de Folman él mismo es el protagonista, lo cierto es que la memoria que se reconstruye, pese a empezar y acabar con él, no pertenece exclusivamente a sus recuerdos. Es, de hecho, un ejercicio colectivo que se forja de entrevista en entrevista, uno en el que la animación adquiere diferentes matices según quién sea el personaje que recuerda el episodio y cómo lo recuerda, articulando un gran fresco emocional de la guerra

como trituradora de humanidad. Esto no sucede en *Flee*, pues la propuesta se hace desde una narrativa estrictamente individual —si bien la familia de Amin permanece inscrita en el relato en todo momento— que trata de aprehender la experiencia del refugiado. El segundo aspecto capital en el que ambas películas se distancian es en las implicaciones expresivas de su forma animada y en lo lejos que pretenden llegar en cada caso. En ese sentido, *Vals con Bashir*, ya se ha dicho, es una película constantemente abierta a la ensoñación y el lirismo, incluso la fantasía, mientras que *Flee* procura mantenerse apegada a una cierta factualidad que respete los límites de la historia de su protagonista. Esta divergencia en los enfoques también lleva a una tercera conclusión: la primera se despliega ante el espectador con una intensa autoconsciencia de los dispositivos formales que pone en marcha y, en consecuencia, activa una reflexión sobre las herramientas de significación y los efectos de sentido; la segunda, por su parte, discurre entre lo periodístico y lo personal, sin que la interrogación sobre el estatus de la animación documental sea acuciante en sus imágenes.

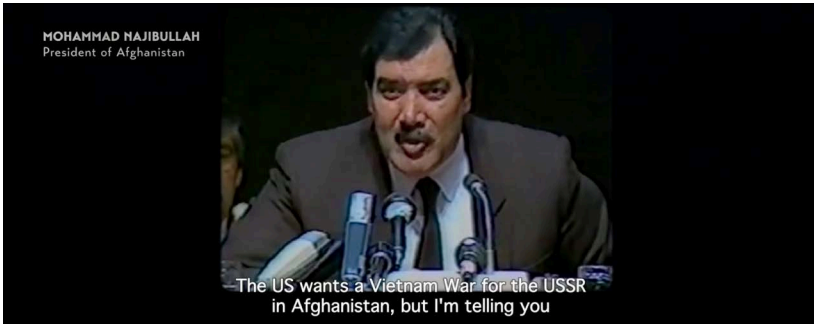
En lo que respecta a la imagen de archivo, *Flee* lleva a cabo un uso intensivo en comparación con el que desempeña la película de Folman. Durante toda la narración su animación se ve replicada, por lo general, por imágenes-archivo que sirven para contextualizar con mayor precisión los hechos de los que se dan cuenta. Estas se subdividen en dos categorías: en primer lugar, aquellas imágenes que aparecen en bruto, y cuyo significado leemos desde la interacción con las imágenes animadas y la historia de Amin; y aquellas imágenes de archivo extraídas de noticiarios y programas informativos y, por tanto, con los característicos mecanismos de intervención y resignificación del periodismo. Al primer grupo se adscriben, por ejemplo, las imágenes de la Kabul de 1984 o de los eventos del partido comunista, las primeras con la intención de ofrecer una esencia de la atmósfera social en la que crece el Amin niño, y las segundas para puntuar el relato de los desaparecidos a manos de las autoridades, entre ellos su padre. En cuanto a la segunda categoría, abunda el material de archivo recuperado de noticiarios y reportajes televisivos que abren un canal de información complementario a la narrativa principal. Por ejemplo, vemos una escena doméstica en la que presenciamos un televisor encendido. Estamos en 1989 y su pantalla muestra el retrato animado del presidente Mohammad Najibullah (Fig. 7), que está avisando en ese momento de que las milicias talibanes están recibiendo misiles de largo alcance del Gobierno de Estados Unidos.

Un segundo después, la grabación real de esa declaración sucede a su versión de animación (Fig. 8) y el discurso del presidente toma el cariz de advertencia, avisando de que Afganistán puede convertirse en la nueva Vietnam, a lo que sigue una colección de imágenes de archivo de la contienda entre muyahidines y talibanes.

Figura 7



Figura 8



En otro momento, Amin cuenta lo cerca que sus hermanas estuvieron de morir al viajar en un contenedor a bordo de un barco y quedar atrapadas, junto a otros refugiados, hasta el momento de ser descubiertas por la policía a su llegada a Estocolmo. Este suceso también tendrá su reflejo en una pieza informativa (Fig. 9), en la que el presentador condena y califica con contundencia los hechos, empleando sentencias como «Es increíblemente inhumano. Es la peor forma de tráfico humano».

Son constantes, por tanto, las operaciones de continuidad que se establecen entre animación y archivo, ya sea con fines contextuales o como confirmación de los hechos narrados. Hay, por tanto, una estrategia de validación que recae en la imagen de archivo, una confianza en esta como garante del *esto ha sucedido* que el cineasta no puede depositar en la imagen intermediaria del documental animado. Es una estrategia que, a su manera, también recorre *Un día más con*

Figura 9

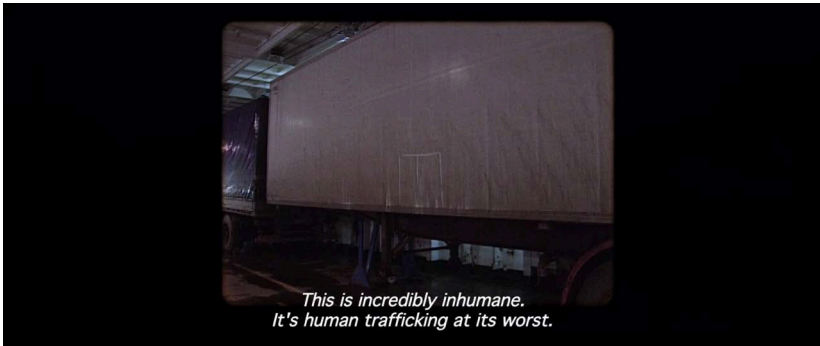


Figura 10



vida (*Another Day of Life*, Raúl de la Fuente y Damián Nenow, 2018), en la que las aventuras autobiográficas de Ryszard Kapuściński en la Guerra de la independencia de Angola se interrumpen constantemente para dar paso a entrevistas actuales con aquellos que le conocieron. El último plano de *Flee* no hace sino reincidir en esa constante apelación al documento bioscópico que hace de la equivalencia una necesidad: el jardín de la casa finalmente adquirida por Amin y Klaus pasa del dibujo (Fig. 10) al registro en vídeo del lugar (Fig. 11), dejando constancia de que, completado el proceso terapéutico de la reconstrucción memorística, Amin ha encontrado por fin el anhelado hogar que se aventuraba a definir en sus primeras palabras.

Volviendo, una vez más, al cuadro de Zunzunegui y Zumalde, las relaciones entre materiales documentales detectadas en *Vals con Bashir* encuentran aquí ligeras variaciones: de un lado, la imagen animada y sus derivas poéticas, una

Figura 11



vez más en representación de la libertad formal asociada al documental sublimado; del otro, una serie de basculaciones que van desde la captura bioscópica en bruto, sin conjugar, y su transformación, procesado argumentativo mediante, en variantes reconocibles del documental común y convencional.

5. Conclusiones

El recorrido desempeñado a través de las vicisitudes formales de los dos largometrajes da como resultado tres conclusiones destacadas. La primera de ellas apunta a la maleabilidad de la animación como herramienta heterogénea. La multitud de técnicas que esta dispone despliega un campo de pruebas que permite deslizarse de lo figurativo a lo abstracto, y viceversa. Esa naturaleza compleja e irreductible se revela idónea particularmente efectiva en la representación de flujos de memoria de individuos marcados por el trauma, como son los casos de los protagonistas de *Vals con Bashir* y *Flee*. Sus respectivos procesos de reconstrucción memorística, complejizados y estructurados en estratos superpuestos sobre zonas cero del trauma, encuentran acomodo para su cambiante subjetividad en estilos diversos como la animación por Flash, el *cut-out* o el dibujo animado.

La segunda conclusión tiene que ver con la exposición del trauma enraizado en el fondo de esa memoria, su desvelamiento. Aquí, esa imagen animada o intermediaria, ese signo del signo, precisa del diálogo con la imagen de archivo, el signo en sí, para recuperar la fuerza subversiva de la experiencia. Esto confirma la hipótesis planteada al inicio de esta investigación, si bien cabe matizar los distintos diálogos que se establecen según la película. En *Vals con Bashir* emerge

tras el viaje subjetivo y una larga dilatación, como parte de un dispositivo premeditado que lleva a un efecto de sentido también premeditado, en el que las imágenes de las atrocidades de Sabra y Chatila recuperan su potencia para desarmar, romper al espectador en su mirada directa al horror. En *Flee*, esas regiones intransitables de la memoria adquieren su forma en la imagen de archivo y, a menudo, en la recontextualizada en noticiarios y reportajes que originalmente se han construido con sus propios procesos argumentativos. Antes, en el nivel subjetivo-animado, dichas regiones se han visto representadas como esbozos, sombras a las que su protagonista necesitaba someter. Pero, además, la imagen de archivo en *Flee* forma parte de una estrategia de continua validación de lo animado, pues interviene con frecuencia para contextualizar escenarios y momentos históricos.

En lo que respecta a la segunda hipótesis de partida, las interacciones descritas sitúan al documental animado en un lugar difuso en el cuadro tipológico de Zunzunegui y Zumalde, adscrito en lo estrictamente animado a su vertiente más creativa y poética, sí, pero abierto a un necesario diálogo con el documento bioscópico —con su versión en bruto o con su recontextualización periodística, en cuyo caso el diálogo se vuelve aún más complejo— en busca de un signo garante de invocación de lo sucedido, un cierto anclaje en el mundo histórico cuya certeza no es, ni mucho menos, concluyente, pero cuya materialidad nos permite ampararnos, como espectadores, en el relato de una referencialidad directa.

6. Bibliografía

- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Benjamin, Walter (2005). *Sobre la fotografía*. Pre-Textos.
- Català Domènech, Josep Maria., y Cerdán, Josetxo (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, (57-58), 1, 6-25. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. [Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy | Català | Archivos de la Filmoteca](#)
- De la Fuente, Manuel (2013). Dibujar en la pantalla. Autoría y narración en las primeras adaptaciones cinematográficas del cómic norteamericano. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (16), 14-19. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/25>
- DeLillo, Don (2012). *El ángel esmeralda*. Seix Barral.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Ehrlich, Nea (2024). El auge de la no ficción animada: contexto tecnocultural. *Con A de animación*, (18), 14-25. <https://doi.org/10.4995/caa.2024.20928>
- Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.

- Hachero Hernández, Bruno (2015). Deformar a la Gorgona: la imagen animada como estrategia para documentar el horror. *Con A de animación*, (5), 114-125. <https://doi.org/10.4995/caa.2015.3542>
- Lloga Sanz, Carlos Guillermo (2020). Los modos del cine documental. Análisis de tres modelos. *Aísthesis*, (67), 75-102. Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://dx.doi.org/10.7764/67.4>
- Lotman, Yuri M. (2000). *La Semiosfera III: Semiótica de las artes y la cultura*. Frónesis.
- Martín Sanz, Álvaro (2023). Animaciones traumatizadas. La imagen dialéctica benjaminiana en *Flee* (2021). *Con A de animación*, (16), 24-39. <https://doi.org/10.4995/caa.2023.17911>
- Montes, Ana (2022). ¿Qué fue la masacre de Sabra y Chatila en el Líbano? El Orden Mundial, 16 de septiembre de 2022. Disponible en: <https://elordenmundial.com/que-fue-masacre-sabra-chatila/>
- Moral Martín, Javier. (2020). Vals con Bashir: Documental, animación y memoria. *L'Átalante. Revista de estudios cinematográficos*, (29), 205-216. [Vals con Bashir: Documental, animación y memoria | L'Átalante. Revista de estudios cinematográficos](https://doi.org/10.4995/caa.2020.17911)
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Pinotti, Lucia (2015). *La animación no ficcional*. Un análisis sobre la construcción del sentido en el documental animado Vals con Bashir. *Cine Documental*, (12), 142-168. [La animación no ficcional Un análisis sobre la construcción del sentido en el documental animado Vals con Bashir | Cine Documental](https://doi.org/10.4995/caa.2015.3542)
- Revert, Jordi (2017). *En busca de lo real. 50 documentales esenciales*. Editorial UOC.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2021). *La muerte en los ojos. Qué perpetrar las imágenes de perpetrador*. Alianza Editorial.
- Sontag, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Zunzunegui, Santos, y Zumalde, Imanol (2019). *Ver para creer: Avatares de la realidad cinematográfica*. Cátedra.