

## El documental y el giro animado. Rupturas y continuidades

Documentary film and the Animated Turn.  
Ruptures and Continuities

### Lior Zylberman

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Centro de Estudios sobre Genocidio

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Buenos Aires, Argentina

[liorzylberman@gmail.com](mailto:liorzylberman@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-3500-2781>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n10.2022.39162>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/mxnz4srug>

### Resumen

Se puede afirmar que en los últimos años se ha producido en el cine documental un giro animado; es decir, un uso cada vez mayor de la animación para representar la realidad. El presente artículo se propone problematizar dicho giro a partir de lo que a primera vista puede parecer un oxímoron: la animación como cine de lo real. En esa dirección, nos preguntaremos cómo comprender y determinar al documental animado, qué características posee y cuáles son sus posibilidades expresivas. Finalmente, si se examinan sus alcances resulta importante también poder pensar sus límites.

### Palabras Clave

Película documental, cine de animación, mimesis, archivos.

Recibido: 10/05/2022 - Aceptado: 30/08/2022

TOMA UNO, N° 10, 2022 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

## Abstract

**Key words**

Farocki, film,  
essay, migration,  
Adorno.

It can be affirmed that in recent years there has been an animated turn in documentary cinema; that is, increasing use of animation to represent reality. This article sets out to problematize this shift based on what at first sight may seem an oxymoron: animation as a cinema of the real. In this direction, we will ask how to understand and determine the animated documentary, what characteristics it has, and what are its expressive possibilities. Finally, if we examine its potential, it is also important to be able to think about its limits.

Pues sabemos que son dibujos y no seres vivos.  
Pues sabemos que son dibujos proyectados sobre una pantalla  
(...) Y, sin embargo, los percibimos como vivos,  
los percibimos en sus actos y comportamientos,  
los percibimos como seres vivos, ¡incluso como seres reflexivos!  
Sergei Eisenstein (2018, p. 78)

## Presentación

En los anuncios de los Premios Óscar del año 2022 de la categoría Mejor Largometraje Documental hubo una nominación que sorprendió a la propia lógica de la terna: la postulación de *Flee* (Poher Rasmussen, 2021). Este mismo título, que gira en torno a un refugiado que escapa de Afganistán para llegar a Dinamarca, también alcanzó la nominación como mejor película de animación. Si bien este hecho puede parecer anecdótico, lo cierto es que la nominación de *Flee* a mejor documental por la Academia de Hollywood –sin dudas un termómetro de la industria cinematográfica<sup>1</sup>– puede pensarse como la institucionalización definitiva del documental animado: el “giro animado” del documental, giro iniciado tiempo atrás, quedó así normalizado<sup>2</sup>.

¿Pero qué se puede entender por “giro animado”? ¿Cómo comprender y determinar al documental animado? ¿Qué características posee? ¿Por qué su “normalización” ocurre en estos momentos? Lo cierto es que la animación en el ámbito del cine de no ficción no es una novedad, su uso se encuentra cada vez más extendido y en los últimos años se ha abierto una línea concreta de investigación en el campo de los estudios sobre cine<sup>3</sup>.

En esa dirección, a partir de un corpus conformado por varios filmes –como el mencionado *Flee*, *Tower* (Maitland, 2016), *Last Hijack* (Pallotta y Wolting, 2014), *L’image manquante* (Panh, 2013), *Eva de la Argentina* (Seoane, 2011), *Waltz with Bashir* (Folman, 2008) y *New Year Baby* (Poeuv, 2006) entre otros–, presentaremos una serie de interrogantes para tratar de caracterizar y comprender el fenómeno del documental animado. En lo que sigue, intentaremos definirlo con el objetivo de colocarlo en la historia del cine documental, en un recorrido que no estará exento de interrogantes, dudas y cuestionamientos. En consecuencia, no es nuestro objetivo clausurar el debate o brindar respuestas definitivas, sino, en el

---

1 En décadas previas, la misma Academia rechazó la nominación de *The Thin Blue Line* (Morris, 1988) en la terna documental al considerar que no aplicaba para dicha categoría. Al respecto, véase Resha (2015, pp. 49-81)

2 Junto a Schlögel (2007), podemos pensar que los “Tums, giros o vuelcos no inventan ni descubren de nuevo el mundo, [sino que] desplazan puntos de vista y acceso que hasta entonces no permitían verle facetas poco o nada iluminadas. Son indicadores de una ampliación de modos históricos de percepción, no ‘lo totalmente nuevo’ o ‘distinto’” (p. 72).

3 Véase, por ejemplo, el dossier “Making it (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation” editado por Skoller (2011).

propio desarrollo de estas, abrir caminos para profundizar el estudio. Algunas de las preguntas que emergen al momento de caracterizar al documental animado se vinculan con sus posibilidades: ¿qué trae de novedoso?, ¿qué permite esta forma? A su vez, resulta sugerente también indagar en qué contexto se fortalece, se normaliza y se valida. Finalmente, si preguntamos por sus alcances es importante también poder pensar sus límites.

Quizá una perspectiva histórica-cultural como también estética de poder pensar la emergencia del documental animado es colocándolo en un contexto “pos”. En un primer momento, arribamos a la época de la postfotografía, con las implicancias técnicas y perceptivas que ello conllevó (Fontcuberta, 2016); luego, a la instancia del posdocumental (Català Domenech, 2021), momento en el cual el documental ha encontrado una drástica transformación de sus parámetros fundamentales ya que debe enfrentarse no solo con una realidad más compleja, sino también transitar por un mundo con una innumerable cantidad de tecnologías de la imagen.

## Comprendiendo el documental animado

Al examinar cómo entendían al documental sus primeros teóricos, se puede llegar a afirmar que el animado no debería tener, en principio, ningún conflicto con sus perspectivas: ¿la animación no sería una forma de “tratamiento creativo de la realidad” (Grierson, 1933, p. 8)?, ¿el documental animado no puede ser pensado como un “método documental” que puede persuadir y “poner a la gente y sus problemas, sus trabajos y sus servicios, ante ellos mismos” (Rotha, Road y Griffith, 1968, p. 115)? Incluso también puede “representar la vida bajo la forma en que se vive” (Flaherty, 1993, p. 152). Con todo, y a pesar de que ya en la década de 1910 hubo ensayos de (proto)documentales animados<sup>4</sup>, estos primeros pensadores y documentalistas no consideraban a la animación en su horizonte de posibilidades. Lo que será luego el documental clásico poseía un fuerte anclaje en el paradigma de la fotografía, con su aspiración de objetividad y su confianza en la “esencia automática de la reproducción técnica” (Català Domenech, 2021, p. 43). A partir de ese momento primó también el discurso de la mimesis y, aunque los realizadores apelaban a las recreaciones y elaboradas puestas en escena, el sujeto-realizador quedaba enmascarado, sobre todo desde una narración que apelaba a la impartición de conocimiento: lo que la cámara enfocaba parecía ser una realidad tal cual.

En ese contexto, la animación era usada en el documental, ya sea para mostrar estadísticas o mapas –como sucede en *The Plow That Broke the Plains* (Lorentz, 1936) o en la serie *Why We Fight* (Capra, 1942-1945)–, o bien en producciones audiovisuales educativas y escolares, es decir, en un género “menor”. Tiempo después, en la década de 1960, la emergencia del *direct cinema* (cine directo) llevará a las nociones de *objetividad* y *no intervención* a un nuevo nivel: las recreaciones, una herramienta válida para el documentalista,

---

4 Véase, por ejemplo, *The Sinking of the Lusitania* (McCay, 1918), considerado uno de los primeros documentales animados.

fueron asesinadas por los ‘muchachos verité’ de la década de 1960 (Robert Drew, Ricky Leacock, DA Pennebaker, David y Albert Maysles, Frederick Wiseman, y otros) que proclamaron que todo excepto lo que sucedía frente a la cámara sin ensayar o inducir a ser una invención, inauténtico (Nichols, 2016, p. 34).

El documental animado viene así a poner en tensión algunas de las bases del documental como la cuestión de la objetividad y de la intervención. La objetividad se sustentó tanto en el realismo cinematográfico como en el discurso proveniente del proceso tecnológico-químico de la fotografía<sup>5</sup>; a su vez, dicha objetividad se ancló en la función social y cívica buscada por el documental clásico, a la cual se ha referido John Corner<sup>6</sup>. Por el otro lado, la intervención históricamente se concentró en dos cuestiones: en la (supuesta) promesa de no intervención propiamente dicha del documentalista en la creación de situaciones; y en la comprensión de que el documental es una forma de cine opuesta a la ficción en la cual el director posee solamente un “cierto grado de control sobre algunos aspectos de [la] realización” (Allen y Gomery, 1995, pp. 272-273)<sup>7</sup>. Bajo dicho aspecto, la animación se encontraría en el polo máximo del control, ya que la imagen en su totalidad –encuadre, personaje, etc.– que se ve en pantalla es creada por el realizador; en consecuencia, el documental animado representa uno de los desafíos más claros a los modelos más simplistas de lo que el documental es o puede ser. Una primera afirmación o máxima para comprender al documental animado reside en caracterizarlo como el estilo más intervencionista de todos.

Pero el documental animado también posee –al menos– un elemento más para discutir “el problema de la imagen”: la cuestión de la indicialidad. Si el realismo hacía base en el carácter indicial y mimético de la imagen fotográfica, el documental animado pone en discusión también aspectos filosóficos respecto a la ontología de la imagen cinematográfica. En esa dirección, algunos investigadores han sugerido pensar al documental animado dentro de la modalidad performativa propuesta por Nichols (2013); sin embargo, como sugiere Honess Roe (2013), “meter con calzador el documental animado en uno de los modos de Nichols amenaza con limitar nuestra comprensión de la forma” (p. 19).

Como señala Corner (2002), el documental ya no puede ser entendido como un “discurso de sobriedad” debido a los nuevos niveles de representación y reflexividad que plantea (p. 264); es por eso que resulta más sugerente abandonar el discurso de la mimesis en pos de una perspectiva que entienda al documental como una forma retórica que asevera “que el mundo representado es verídico”

---

5 Sin dudas algunos textos de Bazin, como “Ontología de la imagen fotográfica”, son la referencia principal a dicha tendencia. Véase Bazin (1966, pp. 13-20).

6 Corner (2002) denomina a dicha función “proyecto de civismo democrático” (p. 259); según esta, se considera al documental como un medio para crear y publicitar versiones dominantes de ciudadanía. Se trata del documental en su fase clásica financiado de manera directa o indirecta por organismos oficiales.

7 Otros autores han escrito también que “a menudo diferenciamos una *película documental* de una de *ficción* según el grado de control que se ha ejercido durante la producción” (Bordwell y Thompson, 1995, p. 29).

(Plantinga, 2005, p. 114). De este modo, el documental animado se libera de las relaciones causales entre huella e índice, entre realidad e imagen, entre lo fílmico y lo profílmico para problematizar aspectos temporales, espaciales y psicológicos que el documental convencional no puede expresar. Así, más que repensar una definición de *documental* a fin de incluir también al animado, tarea que escapa a los objetivos del presente escrito, estimamos que la discusión se puede volver más productiva si se piensan las estrategias representacionales ya que ello nos habilitará examinar qué permite hacer y qué puede alumbrar la utilización de la animación en el documental.

En la genealogía de la investigación académica sobre el documental animado, se suele colocar a Paul Wells como uno de los primeros autores que lo teorizó ofreciendo posibles tipologías para su comprensión y análisis (Honesty Roe, 2011; Ward, 2005). En referencia a la “animación con tendencia documental”, Wells (1998, p. 28) sugirió cuatro modos: el imitativo –en el cual se emplean los tropos del documental “vivo”–, el subjetivo, el fantástico y el posmoderno. Tiempo después, Honesty Roe (2013) desafiará la perspectiva de Wells para pensar ya no modalidades, sino funciones al considerar, justamente, cómo funciona el documental animado. En consecuencia, para responder a lo que de otro modo el documental convencional no puede hacer, la autora sugiere tres funciones: la sustitución mimética, la sustitución no mimética y la evocación. Estas no deben ser pensadas como compartimentos estancos o fijos, sino más bien como tendencias y herramientas heurísticas para pensar el lugar de la animación en el documental.

Tanto la sustitución mimética como la no mimética tienden a utilizar la animación para “copiar” al documental convencional. En ocasiones la primera es empleada para mostrar algo que resulta difícil o imposible de alcanzar, ya sea por cuestiones temporales o geográficas, porque determinado evento no pudo ser filmado en su momento, o bien por cuestiones personales –algún entrevistado se niega a ser filmado o quizá ya murió al momento de producirlo–. *The Sinking of the Lusitania*, *Tower*, *Chicago 10* (Morgen, 2007), *Waltz with Bashir*, *Auschwitz. The Nazis and the Final Solution* (Rees, 2005), *Flee* y *Camp Confidential: America's Secret Nazis* (Loushy y Sivan, 2021) son algunos ejemplos sugerentes para pensar esta función que emplea ya sea la animación en la totalidad de la duración o solamente en algunas secuencias: en la tarde en que se hundió el transatlántico Lusitania luego de que fuera torpedeado no había cámaras, tampoco existen filmaciones de las cámaras de gas de Auschwitz mientras estaban en funcionamiento, durante el juicio a los “10 de Chicago” no se permitieron cámaras en el juzgado, *Waltz with Bashir* o *Tower* recurren a la dinámica de “cabezas parlantes” solo que las entrevistas son animadas con cierta tendencia hacia el realismo y en el caso de *Tower* –que narra la masacre producida por Charles Whitman en la Universidad de Texas en 1966– se recurre a la animación, entre otras razones, para conservar la juventud de los entrevistados. Se presentan así razones varias por las que, ante una imposibilidad temporal, geográfica o material, la animación es utilizada en forma mimética para dar cuenta de los hechos. En estos títulos la animación posee cierto estilo realista –por eso puede hacer la sustitución mimética– y se apoya, a su vez, en los tropos del documental convencional –la entrevista, la voz de Dios o el reemplazo de la imagen de archivo indicial–. La animación no necesariamente “ilustra”, sino que forma parte central de las estrategias narrativas del documental: ya no es la cámara “fotomecánica” (o digital) la que “estuvo allí”, sino que es la cámara animada la “testigo” de la situación.

Quizá la diferencia más notoria con la sustitución no mimética es que en los títulos mencionados no hay una preocupación por que la animación se asemeje a “la vida real” ni tampoco se percibe necesariamente la intención de establecer un vínculo visual con la realidad o de crear una ilusión de imagen “filmada”; por el contrario, como afirma Honess Roe (2013), la animación es empleada “como un medio propio, un medio que tiene el potencial de expresar un significado a través de su realización estética” (p. 24). Ejemplos de esta función la podemos pensar con la secuencia animada de Los rubios (Carri, 2003) que a través del uso de *playmobiles* puede presentar sus recuerdos –y fantasías– de la desaparición de sus padres. La biografía *Eva de la Argentina* (Seoane, 2011) presenta la vida de Eva Duarte de Perón a través de la perspectiva y obra de Rodolfo Walsh con animaciones que parten de diseños del ilustrador Francisco Solano López –conocido por su labor en *El Eternauta*– y nos acerca, en consecuencia, a imágenes más próximas al trazo de la historieta. Finalmente, en *L'image manquante* Rithy Panh recurre a muñecos de arcilla y dioramas para narrarnos su vida y sus recuerdos durante el genocidio camboyano que tuvo lugar en la década de 1970; en el inicio, mientras vemos cómo unas manos crean los humanos de arcilla, la voz en *off* da cuenta de la sustitución no mimética: “con las manos vivas, hacemos un hombre, no hace falta mucho, basta con que te lo creas”<sup>8</sup> (3 min. 25 seg.).

La distinción que se suele hacer entre el cine de ficción y de no ficción puede ser trasladada al documental animado: la ficción (animada –como algunas películas de Pixar, por ejemplo– o no) “sugiere un mundo imaginado”, mientras que la no ficción (animada o no) se dirige hacia “el mundo en que vivimos” (Nichols, 2013, p. 13). Esta distinción cobra aún más fuerza con documentales que recurren a la sustitución no mimética. *L'image manquante*, por ejemplo, sostiene su vínculo con lo real no solo a partir de cómo fue catalogada<sup>9</sup> por su director, productores o distribuidores, sino también por nuestro conocimiento sobre lo extrafílmico: el genocidio camboyano como obra y vida de Rithy Panh. Si aceptamos a la animación como una estrategia retórica para convencer y persuadir al espectador, podemos afirmar que en estas sustituciones, las aseveraciones sobre –y el vínculo con– el mundo histórico poseen *a priori* un mecanismo de apoyo similar al documental convencional; sin embargo, la necesidad de convocar lo extrafílmico se vuelve, quizá, su “talón de Aquiles” con el fin de lograr plena autonomía. Retomaré esta cuestión más adelante.

La tercera función que presenta Honess Roe (2013) es la evocativa. Aquí, la animación hace frente a un tipo de limitación representativa: “ciertos conceptos, emociones, sentimientos y estados de ánimo son particularmente difíciles de representar mediante imágenes de acción real” (p. 25). La animación entonces se

---

<sup>8</sup> La referencia a la “creencia” por parte de Panh nos remite a la idea del documental como experiencia elaborada por Sobchack (1999). En un texto donde propone un abordaje fenomenológico para su análisis, la autora sugiere que el término *documental* “designa una relación subjetiva particular con un objeto cinematográfico”; en otras palabras, el documental “es menos una cosa que una experiencia (...) y el término nombra no sólo un objeto cinematográfico sino un modo específico de conciencia e identificación con la imagen cinematográfica” (p. 241, las cursivas son del original).

<sup>9</sup> La distinción entre ficción y documental según su catalogación ha sido trabajada, entre otros, en un ya clásico texto de Carroll (1996).

utiliza como herramienta para evocar la experiencia en forma de ideas, sentimientos y sensibilidades, para visibilizar aspectos “invisibles” haciendo “imaginar” al espectador el punto de vista y, sobre todo, las sensaciones de otra persona. Se puede llegar a discutir si la sustitución no mimética se puede corresponder a la lógica de la evocación; sin embargo, si profundizamos esta función junto a los modos de Paul Wells, el modo subjetivo ayuda a clarificar sus características (Ward, 2005). Así, la función evocativa apunta a una mayor expresividad, a una exploración poética y a modos de expresar aspectos sumamente subjetivos que la imagen “real” no puede ofrecer. Las secuencias oníricas de *Waltz with Bashir* pueden corresponderse a esta función e, incluso, los sueños, recuerdos, sensaciones y sentimientos del film de Panh antes mencionado. Se trata de elementos que quizá se pueden expresar con la palabra, pero no con la imagen tradicional.

Las secuencias animadas de *New Year Baby* resultan representativas de esta función. En este documental, la realizadora Socheata Poeuv vuelve a Camboya con el objetivo de conocer sus orígenes y reconstruir la historia familiar durante el genocidio. Uno de los hitos más transitados en los documentales sobre la temática es la entrada de los Jemeres Rojos a Phnom Penh y su posterior evacuación –que deja vacía a la capital camboyana–; la película de Poeuv no es la excepción. Sin embargo, además de utilizar las imágenes de archivo que comúnmente vemos en los títulos que han abordado el tema, aquí irrumpe una secuencia animada –la primera de varias– para evocar dicho momento. En una primera instancia vemos un dibujo con cierto tinte *naif* (Imagen 1); sin embargo, pronto esos humanos se convertirán en cuervos negros –con la cabeza roja– que se irán volando, dejando la ciudad por el campo (Imágenes 2-5). La elección del ave y su color no es casual; el negro alude al color del uniforme –junto al tradicional *krama*, que bien podría ser el color de la cabeza– que toda la población debió usar en las aldeas colectivas. La animación permite evocar, al mismo tiempo, una metáfora –imposible de hacer con la imagen “real”– y un dato histórico, estimulando así la sensibilidad del espectador.

## Crisis del archivo y posibilidades expresivas

Analizadas las posibilidades expresivas de la animación en el documental, adviene la pregunta por el por qué: ¿por qué y cuáles pueden ser las razones por las que la animación se ha vuelto una estrategia de representación válida? Sugerimos dos respuestas tentativas que desde ya no son las únicas posibles. La primera se refiere a la crisis del archivo; la segunda, a los diversos giros que ha dado el documental en los últimos años.

Numerosos autores se han referido a la cuestión del archivo, desde Michel Foucault y Jacques Derrida hasta Arlette Farge y Paul Ricoeur, entre tantos otros. Con todo, aquí nos interesa detenernos en lo que comúnmente se entiende por “imagen de archivo”, es decir, un registro fílmico-audiovisual utilizado en determinado título que no fue realizado por dicha producción. Desde ya que la cuestión de la imagen de archivo no es una novedad, Shub (1927) ya se había valido de este tipo de material para *La caída de la dinastía Romanov* (*Padenie dinastii Romanovykh*), film que años después le serviría a Leyda (1964) para problematizar el cine de compilación –“cine engendrando cine”– en su texto ya canónico. En los últimos tiempos, se ha



Imágenes 1-5: Poeuv, S. (2006). *New Year Baby* [largometraje/documental].  
Camboya: Broken English Productions.

vuelto a pensar este asunto a partir de las producciones de tipo *found footage* o metraje encontrado (Weinrichter, 2009).

Como señala Baron (2014), el término “material o imagen de archivo” puede haber hecho referencia específicamente a “materiales físicos almacenados en archivos controlados por instituciones estatales o de otro tipo”, colecciones oficialmente sancionadas como depósitos autorizados de pruebas audiovisuales sobre el pasado (p. 7). Esta perspectiva debe ser entendida como una definición primaria que se vincula con los primeros reservorios de imágenes en movimiento; es decir, se refiere a los lugares en los que estas se almacenan por medio de ciertos “actos de inclusión y exclusión diversamente informados” (p. 7). Con el tiempo, la noción de “imagen de archivo” fue resignificándose, sobre todo a partir de cuestiones relacionadas con la ubicación, la procedencia y la autoridad de esta; y a ello se le debe sumar la calidad –en términos de estándares filmicos o televisivos– de dicha imagen. De este modo, como sugiere Baron, la noción de *archivo* como lugar concreto de almacenamiento “ha dejado de reflejar el complejo aparato que constituye ahora nuestra relación con el pasado a través de sus rastros fotográficos, filmicos, sonoros, videográficos

y digitales” (p. 7); y aunque los cineastas siguen recurriendo a los archivos oficiales como fuentes de documentos audiovisuales también se acude cada vez más a fuentes que se encuentran fuera de estos. Así, los documentales se han apropiado de –y han reutilizado– películas caseras, colecciones de videos domésticos y, en la actualidad, documentos generados por usuarios de las diversas redes sociales.

La búsqueda de nuevas fuentes se debe a que el reciclado de ciertas imágenes posee un límite. Para ciertos temas e historias, una y otra vez, se han utilizado las mismas imágenes –imágenes que en su constante uso y reciclado van perdiendo su propia historia–. A ello se le debe sumar la gran (sobre)producción de documentales –ya sean largos, medios o series– que han generado las diversas plataformas *streaming* que, ávidas de imágenes, deben buscar soluciones a los diversos obstáculos estéticos y de producción.

Para lo recién dicho, vale entonces como ejemplo el registro mencionado sobre la caída de Phnom Penh o bien el tren que parte de una estación luego de una deportación que vemos en *Nuit et Brouillard* (Resnais, 1956), secuencia que ha sido utilizada en la mayoría de los documentales sobre los campos de concentración nazi<sup>10</sup>. En ese sentido, el límite se encuentra en la cantidad de veces que es posible “reciclar” una imagen como también en la propia capacidad de estas para seguir narrando historias. ¿Qué se puede contar cuando las imágenes ya han sido vistas una y otra vez?

Esto ha tenido, al menos, tres vías resolutivas. Por un lado, la búsqueda constante de nuevas imágenes en archivos oficiales que lleva a una “carrera” archivística particular. Quizá el caso de *A Film Unfinished* (Hersonski, 2010) sea un ejemplo de ello, ya que al mismo tiempo en que revisa filmaciones previamente empleadas en otros documentales nos presenta imágenes poco conocidas. El corolario de esa vía es, entonces, la promesa de que nos mostrará imágenes “nunca antes vistas”.

La segunda vía, consolidada a partir de la emergencia del documental en primera persona, ha permitido y avalado que los archivos familiares –imágenes que en la mayoría de los casos poseen una calidad inferior– puedan ser trasladados a la obra documental. Esta vía trae como consecuencia un cambio no solo en los formatos de los materiales utilizados, sino también en el tipo de situaciones registradas: la vida cotidiana, escenas familiares, diarios íntimos, etc. Momentos que no fueron pensados para una vida –y mirada– pública, sino para una circulación privada.

Estas dos líneas dan cuenta de la capacidad y de los límites del documental para expresar en imágenes sus ideas e historias: el archivo, sea cual sea su origen, tiene un límite. Por supuesto que las imágenes de archivo pueden ser utilizadas de diversos modos: para ilustrar, para evocar, para narrar, como evidencia e, incluso, como una vía más experimental. Sin embargo, los límites aparecerán tarde o temprano y la producción quedará vinculada –incluso limitada– a las posibilidades

---

<sup>10</sup> En una de sus últimas producciones, *Aufschub*, Farocki (2007) recupera el metraje filmado por Rudolph Breslauer –por orden el oficial SS Albert Gemmeker– en el campo de concentración de Westerbork al cual pertenece dicha secuencia; en su medimetraje, Farocki no solo se propone analizar las imágenes, sino también devolverles su historia.

del metraje encontrado y disponible<sup>11</sup>.

La tercera vía es una tendencia cada vez más creciente: desde *The Thin Blue Line* las recreaciones estilizadas se han vuelto un recurso más frecuente en el documental. La recreación, como ya se mencionó, fue una herramienta constituyente del documental clásico –basta con ver los films de Flaherty o *Night Mail* (Wright y Watt, 1936), título nodal de la escuela inglesa–. Como indagamos en otro lugar (Zylberman, 2022), en el período clásico la recreación “ocultaba” su puesta en escena, sus “costuras”; en cambio, en la actualidad se la estiliza de tal forma que ha llegado a que sea más que evidente su puesta en escena. La recreación aparece allí donde no hubo posibilidad de registro, en las evocaciones y también como estrategia para presentar hipótesis sobre lo acontecido; así, como señala Bruzzi (2006), la recreación “puede cumplir una función liberadora, sobre todo para un tema histórico del que no se dispone de ningún archivo” (p. 45)<sup>12</sup>. En este panorama, la animación se inserta como parte y a la vez como continuación de esta tercera vía, habilitando otras instancias tales como la exploración y evocación de aspectos subjetivos –por ejemplo, la memoria– y sensoriales a los cuales la recreación “indicial” no puede llegar necesariamente.

En este marco la animación no solo se apoya en la imagen, sino también en el sonido, lo cual vuelve al documental animado una compleja producción de diseño audiovisual. Si bien el documental tradicional posee también elaboradas bandas sonoras, en el animado, al partir de cero, todo debe ser diseñado. No nos queremos detener aquí en los diversos niveles de dicha banda, sino en uno en particular: la voz, tanto desde una perspectiva sonora como asociada a la autoridad. Recordemos que esta se encuentra presente en forma descarnada desde el inicio del documental –primero desde los intertítulos y luego con la “voz de Dios”–, luego en forma incipiente en la década de 1930 y de manera sistemática a partir de la de 1960 cuando la entrevista comenzó a ser un recurso cada vez más habitual que logró así encarnar una voz –un sonido– con un cuerpo. En esa dirección, el documental animado recupera este recurso, sobre todo a partir de las entrevistas animadas. Surgen así algunos problemas nodales: ¿quién es el que habla?, ¿a qué cuerpo le pertenece esa voz?, ¿cómo construye esa voz autoridad? Se tensiona, de esta manera, la expresividad de lo animado con la “reproducción de lo real” del documental.

En los títulos relevados para esta investigación encontramos registros sonoros muy diversos, ya sea por su fuente o por su ubicación temporal: en *Tower*, los testimonios simulan estar tomados en el momento del tiroteo –es decir, en 1966–, cuando la mayoría de los protagonistas eran jóvenes, por lo tanto, la voz sonora no pertenece al presente de la realización; en *Waltz with Bashir*, los testimonios fueron registrados en el presente y se refieren al pasado, así –con excepción de dos casos– las voces de los entrevistados coinciden con su correlato animado; en

---

11 Desde ya que el empleo de este tipo de imágenes no es una obligación, sino una opción, un recurso –estético y ético– de cada documentalista. Basta con ver títulos como *Edificio Master* (Coutinho, 2002) o *Shoah* (Lanzmann, 1985).

12 No debe dejar de mencionarse que Bruzzi (2006) también señala que “lo que falta, sin embargo, es la intención política detrás de las reconstrucciones. Ahora se utilizan para realzar y hacer más accesible el dramatismo latente de la situación documental” (p. 46).

*L'image manquante* a pesar de ser un documental animado en primera persona, la voz narradora –que relata desde un yo– no es la de Rithy Panh, sino la de Randal Douc que se enmascara como la del director camboyano; finalmente, en *Flee* la voz y la fuente sonora es indeterminada, ya que su protagonista solamente es nombrado con el genérico Amin y desconocemos quién realmente es.

Estos ejemplos conducen a resquebrajar la concepción clásica del testigo en el documental ya que aquí imagen y sonido se encuentran descarnados: cuerpo, voz y sonido no necesariamente remiten a la misma persona. En consecuencia, y como contrapartida, se puede afirmar que en el documental animado la voz y el sonido cobran una fuerza expresiva particular: parafraseando una reflexión de Bazin (2000) sobre *Lettre de Sibérie* (Marker, 1956), podemos decir que “el elemento primordial es la belleza sonora, y es desde ella desde donde la mente debe saltar hacia la imagen. El montaje se hace oído al ojo” (p. 36). Se presenta así una dialéctica entre presencia y ausencia que conduce a pensar en los dos últimos aspectos a problematizar en esta sección: por un lado, el acúsmetro; por el otro, la noción de voz.

Como señala Chion (1998), el acúsmetro es ese personaje cuya posición en relación con la pantalla lo sitúa “en una ambigüedad y un talante especial”. Se puede definir, entonces, como un personaje que no está

ni dentro ni fuera (en relación con la imagen): dentro no porque la imagen de su fuente –el cuerpo, la boca– no está incluida, pero tampoco fuera porque no está abiertamente situada en *off* (...) y a la vez porque está implicada en la acción (p. 123).

El acúsmetro no se trata de un sonido o voz en particular, sino de una categoría de personajes “con pleno derecho, propios del cine sonoro, y cuya particularísima presencia se sostiene en el seno de la imagen por su misma ausencia” (p. 124). Si bien Chion emplea esta noción para analizar y problematizar ciertas películas de ficción, tomamos este concepto para pensar cómo se establece el vínculo entre el sonido y los personajes en el documental animado. El acúsmetro es la aplicación del término *acusmática* –que refiere a “lo que se oye sin ver la causa originaria del sonido” (p. 74)– a la caracterización del personaje.

Con lo dicho, sugerimos que a pesar de que en el documental animado se vea “la causa del sonido” esta no es la fuente; es decir, por más que veamos a “Ari Folman animado” testimoniar, no es “Ari Folman animado”, sino “Ari Folman carne y hueso” la fuente sonora. Lo podemos complejizar aún más con *Flee*: ¿quién es Amin? No tiene apellido, nunca lo vimos “en carne y hueso”, tampoco es un personaje público; quizá sea la confluencia de varias historias, quizá sea –que es lo que ha afirmado el realizador– un sobrenombre para proteger la identidad del “verdadero Amin” –incluso la voz de Amin no es la del “verdadero Amin”–. Todo este rodeo sirve para complejizar el sonido en el documental animado, lo que nos lleva a sugerir que los personajes de los documentales animados –en su vinculación sonora– son acúsmetros. Con todo, y como señalaremos más adelante, existen instancias donde se pueden producir momentos de desacusmatización; es decir, “cuando se revela el rostro del que surge la voz, y la voz se encuentra así, por el sincronismo, atribuida a un cuerpo en el que está confinada y como encerrada” (p. 125).

El segundo aspecto a problematizar es el de la voz. Al desencarnar el vínculo entre voz, sonido y fuente, el documental animado conduce a repensar las características de esta. Al mismo tiempo que se necesita complejizar el vínculo entre voz-sonido-fuente, también se debe expandir la manera de entenderla. De este modo, siguiendo a Plantinga (2014), la voz debe ser comprendida como la cuarta “manipulación<sup>13</sup> discursiva del mundo proyectado” (p. 139). Este autor señala que “toda película de no ficción tiene un discurso que asume una postura o actitud implícita hacia lo que presenta” (p. 140). Al presentar una tipología de voces en el desarrollo de su obra, Plantinga sugiere también pensarla como una forma de autoridad narrativa que asume la película. En las graduaciones de las voces emergen diversos grados de autoridad epistémica. En síntesis, la voz debe ser comprendida como perspectiva y como posición de conocimiento y, en tanto forma retórica, la voz en el documental animado será aquella construcción narrativa que permitirá entender a la obra justamente como un documental. Comprender a los personajes de los documentales animados como acúsmetros nos permite vislumbrar cómo, en última instancia, se construyen y caracterizan las personas-personajes a la vez que se genera un nuevo tipo de pacto sonoro.

## El giro animado y sus posibilidades expresivas

El giro animado también puede ser comprendido a partir de la emergencia de nuevos modos de entender al documental. En efecto, a partir de la década de 1990 germina un nuevo cine documental que “ha dejado atrás la idea expresa de documento, sin abandonar por ello el interés por lo real” (Català Domenech, 2021, p. 81). Este nuevo documental ya no se propone representar “simplemente” la realidad, sino interpretarla al mismo tiempo que la muestra:

el nuevo documental estudia, desmenuza y piensa tan intensamente y con tanta variedad de recursos la realidad que merece con creces el apelativo de cine de lo real, es decir, un cine que se ocupa de lo real en sus múltiples dimensiones (p. 81).

A su vez, se trata de un documental que toma en forma explícita elementos típicos de la ficción, inventando, imaginando y especulando, pero siempre partiendo de o regresando al mundo histórico. En esa dirección, este intenso cine de lo real puede ser considerado como un cine que sobrepasa los límites del documental clásico –e incluso del moderno– para ser pensado como un cine posdocumental.

Como ha sugerido Català Domenech, en el posdocumental confluyen tres vías –la ficción, el documental y la vanguardia– a través de las cuales se desarrolló el cine desde sus inicios hasta sus formas posmodernas de la década de 1980. Para dicho autor, el posdocumental rompe los límites que las separaban y recoge sus formas expresivas para emplearlas en la tarea de explorar la realidad cinematográficamente.

---

<sup>13</sup>En inglés Plantinga usa la palabra *manipulation*. No debe dársele a ese término ninguna connotación conspirativa sino entenderlo, desde la perspectiva pragmática del autor, como uso.

...la diferencia básica con el documental clásico reside en que, mientras este trabajaba para captar imágenes de lo real con el fin de mostrárselas al espectador para que asumiera una determinada circunstancia, [el posdocumental] trabaja a partir de imágenes de lo real para generar, junto con el espectador, un proceso de pensamiento acerca de la realidad. El documental clásico pretendía generar una toma de conciencia acerca de unas circunstancias que se presentaban como completas, mientras que el posdocumental las mantiene abiertas para poder explorarlas (pp. 81-82)<sup>14</sup>.

Antes mencioné que la década de 1990 presupone un clivaje, un punto de ruptura respecto al documental clásico; en efecto, algunos autores han reflexionado que, a partir de ese momento y sobre todo con el inicio del siglo XXI, se ha producido una serie de giros que han ido posibilitando la emergencia de nuevas formas. Estos giros no son rupturas epistemológicas –de hecho, nunca se han abandonado del todo algunas de las características del documental clásico–, sino, siguiendo a Fabbri (2000), nuevas formas de “plegar una tela muy compleja” (p. 18). Junto a Català Domenech (2021), podemos clasificar las distintas formas del posdocumental mediante los siguientes giros: subjetivo, ensayístico, emocional, imaginario y onírico. Escapa a los objetivos del presente escrito dar cuenta en forma pormenorizada de esta diversidad; en consecuencia, me referiré únicamente al imaginario.

El giro imaginario, que comparte las características del animado, supone una transformación más radical respecto a los giros anteriores ya que pone en entredicho el concepto mismo de *documental*. Si el nuevo documental de la década de 1990 colocó su acento en la subjetividad, el giro imaginario y el animado proponen una “forma documentalista que prescinde en gran medida de aquello que estaba (supuestamente) en la base de la concepción misma del documental” (Català Domenech, 2021, p. 312), esto es, su intrínseca referencia fotográfica con la realidad. Los documentales de estos giros llegan “a la realidad elípticamente a través de la imaginación” (p. 312) en lugar de asumir una condición puramente indexal. Ahora bien, esta cuestión no implica que se abandone necesariamente el realismo figurativo, sino que lo compondrán con otros materiales.

Aunque en el mencionado giro Català Domenech incluye al documental animado como una de sus modalidades –contiene también al *webdoc*, la realidad virtual, la realidad expandida, el cómic documental, entre otras–, se puede discutir si es posible pensar específicamente en un giro animado. No pasaría por sus características, sino por su centralidad: el documental animado reclama para sí estéticas y diseños propios que conducen a que se destaque de manera aislada. Es verdad que comparte el núcleo de las transformaciones radicales que ha traído este giro, pero por el aumento de la cantidad de producciones, exploraciones y búsquedas estilísticas llevadas adelante, estimo que el animado debe alcanzar una posición diferenciada. Los giros se solapan, se pisan y se complementan, pero el animado presupone un cambio en la “materialidad” de la imagen: al mismo tiempo que continúa la “tradicción” quiebra la lógica documental de la imagen. *L’image*

---

14 Muchas de estas prácticas pueden ser encontradas ya en los orígenes mismos del documental clásico, sin embargo, gracias a la porosidad del posdocumental, se puede apreciar hasta qué punto estuvieron antes estrictamente separadas en el imaginario cultural.

*manquante* es un ejemplo de un documental atravesado por todos los giros, pero que sin embargo opta por la animación como estética y herramienta de conexión con la realidad. En el caso de Panh, esto último no resulta anecdótico ya que en siguientes documentales, como por ejemplo *Exile* (2016) o *Les tombeaux sans noms* (2018), vuelve a revisar el genocidio camboyano desde una perspectiva posdocumental, pero sin recurrir a la animación.

De este modo, el documental animado abre un abanico de posibilidades tanto estéticas como temáticas. Entre ellas, la animación resulta una potencia expresiva que habilita documentar el horror de un modo singular. En esa dirección, Hachero Hernández (2015), al analizar *Waltz with Bashir*, sugirió pensar a la animación como una forma de alcanzar cierta distancia expresiva, de poder mirar a la Gorgona sin sus efectos paralizantes: la animación lograría así rasgar el velo de lo irrepresentable, actuando como una imagen intermediaria. En la mencionada película, así como también en *L'image manquante*, *Flee*, *Tower* o *Last Hijack*, por mencionar algunos de los títulos ya citados, la animación le propone al espectador una distancia frente al horror de la guerra, la masacre y la violencia, permitiendo en consecuencia “elaborar un documento de una realidad más allá de lo físico que sería difícilmente abordable mediante una imagen de base fotográfica” (p. 117).

Sin embargo, todas las películas recién mencionadas hacen uso de imágenes “fotográficas” –ya sea cinematográficas o de archivos visuales y audiovisuales– en algunos momentos del metraje, como si este tipo de imágenes fuera el que permite testimoniar con una legitimidad que la animación no puede alcanzar. Si bien volveré a ello en la siguiente sección, resulta sugerente pensar también en una especie de simbiosis que le permite al documental animado acercarse al horror en base a una ruptura y un distanciamiento que habilitan otro tipo de experiencia perceptiva. Sirva la siguiente secuencia de *L'image manquante* como ejemplo (Imágenes 6-9): a lo largo de la película, Panh nos narra la muerte de diversos familiares suyos; las figuras de arcilla yacen ya “muertas” y una mano “real” ingresa a cuadro a cubrir los “cadáveres”. Una imagen absolutamente desgarradora que logra su potencia emotiva por no ser vista o, mejor dicho, por el distanciamiento que produce la animación. Sin embargo, la voz over vicaria de Panh nos dice: “deseo librarme de esta imagen de hambre y sufrimiento. Así que te la muestro” (48 min. 31 seg.). A través de un fundido encadenado aparece la foto de los tres niños fallecidos en un momento en que estaban vivos. De haber habido imágenes de la muerte de estos niños o de sus cadáveres, ¿nuestra mirada los hubiera soportado? Del mismo modo sucede en *Last Hijack* donde la animación es utilizada de forma expresiva y evocativa para dar cuenta de los secuestros de barcos que realiza Mohamed, un pirata somalí (Imágenes 10 y 11). La imagen animada propone así una “experiencia inmersiva a través de la cual poder mirar al horror, pero también protege gracias a la distancia expresiva” (Hachero Hernández, 2015, p. 120). Un recurso similar se emplea en *Flee* para narrar el secuestro del padre de Amin que es presentado con trazos borrosos, casi en forma espectral como si fuera una pesadilla (Imagen 12).



Imágenes 6-9: Panh, R. (2013). *L'image manquante* [largometraje/documental].  
Camboya: Bophana Productions.



Imágenes 10 y 11: Pallotta, T. y Wolting, F. (2014). *Last Hijack* [largometraje/documental].  
Países Bajos: Sub LA.



Imagen 12: Poher Rasmussen, J. (2021). *Flee* [largometraje/documental].  
Dinamarca: Final Cut for Real.

La imagen animada se “desprende” así de la realidad a la que se refiere, pero esta sigue estando ahí. La animación entonces puede ser entendida como una “desfiguración”, una “representación que huye de lo referencial para explorar las posibilidades expresivas de una imagen distanciada” (Hachero Hernández, 2015, p. 121). De este modo, el documental animado no necesariamente se propone concebir un documento de la realidad, así como tampoco reproducirla, sino dar cuenta de cómo fue vivida.

## **A modo de cierre: ¿autonomía del documental animado?**

En el recorrido realizado señalamos algunas de las posibilidades expresivas y temáticas que el documental animado habilita y por las cuales queda enmarcado en la condición del posdocumental; así, con las diversas modalidades y corrientes que trae, el animado nos invita a pensar que el documental sigue siendo una forma viva en constante exploración que va a la par de nuestra forma de percibir la realidad –junto y más allá de las pantallas–.

Si expusimos las posibilidades que el documental animado permite, resta formular una pregunta más, una pregunta cuya respuesta quedará abierta: ¿cuáles son sus límites? En principio, pareciera que no posee ninguno ya que por las características mencionadas todo –en términos estéticos y temáticos– puede ser abordado desde esta perspectiva; la limitación, entonces, se asentaría en las capacidades creativas y económicas del documentalista y su equipo de producción.

Sin embargo, hay límites. Uno de ellos radica en la credibilidad y en la propia capacidad de una animación de verse como un documental. ¿Por qué *Waltz with Bashir* o *Flee*, por mencionar algunos, han sido pensados y discutidos como documentales mientras que *Persépolis* (Satrapi y Paronnaud, 2007) no? El otro límite radica en la posible autonomía del documental animado; es decir, en la posibilidad de romper, finalmente, con la lógica y dependencia del documental clásico. Con su potencia, el documental animado todavía queda subsumido a este, siendo quizá la entrevista el signo más evidente. Así, vemos en *Waltz with Bashir*, *Tower* o *Flee* entrevistas animadas próximas a la tradición de las cabezas parlantes.

La otra cuestión radica en la invocación a la imagen indicial –fotográfica, fílmica, videográfica–; es decir, en traer imágenes “reales” con el fin de sugerir “en realidad, esto es así”. Es como si el documental animado alcanzara un nivel de expresión que necesita en última instancia ser corroborado con imágenes reales. Si bien es verdad, tal como señalamos en la sección anterior, que la animación puede actuar como intermediación, el costo que debe pagar es el de un posible quiebre de la autonomía de la imagen animada que quedaría relegada en pos de la imagen indicial. *Flee* convoca imágenes “reales” en forma constante (Imagen 12); en la secuencia de créditos del final de *L'image manquante* vemos a Rithy Panh en plena jornada de filmación (Imagen 13); en *Tower* no solo se convoca a imágenes del período, sino que hacia el final irrumpen entrevistas con los protagonistas sobrevivientes en la actualidad (Imágenes 14 y 15); el video final de *Waltz with Bashir* logra shockear al espectador, haciendo caer la protección que la animación proporcionaba (Imágenes 16 y 17).



Imagen 13: Pøher Rasmussen, J. (2021). *Flee* [largometraje/documental]. Dinamarca: Final Cut for Real. Imagen de archivo.



Imagen 14: Panh, R. (2013). *L'Image manquante* [largometraje/documental]. Camboya: Bophana Productions. Secuencia de créditos.



Imágenes 15 y 16: Maitland, K. (2016). *Tower* [largometraje/documental]. Estados Unidos: Tower Documentary LLC. Los primos.



Imágenes 17 y 18: Folman, A. (2008). *Waltz with Bashir* [largometraje/documental]. Israel: Bridgit Folman Film Gang. A la izquierda, la secuencia onírica del recuerdo de la masacre de Sabra y Shatila; a la derecha, video de dicha masacre.

Con todo, es justo mencionar que la autonomía del documental animado no es necesariamente una búsqueda llevada adelante por los realizadores de los títulos mencionados. Lo que sí podemos destacar, y ese ha sido nuestro objetivo con este escrito, es el lugar de la animación en el paisaje posdocumental contemporáneo. Con toda su potencia y riqueza, el animado es testigo de las constantes búsquedas estéticas que el documental realiza desde sus inicios, lo cual lo lleva a explorar diversas vías para tratar creativamente la realidad.

## Referencias

### Bibliografía

- Allen, R. C. y Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres: Routledge.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bazin, A. (2000). Chris Marker. Lettre de Sibérie. En N. Enguita Mayo, M. Expósito y E. Regueira Mauriz (Eds.), *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta* (pp. 35-37). Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Abingdon: Routledge.
- Carroll, N. (1996). From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film. En *Theorizing the Moving Image* (pp. 224-252). Nueva York: Cambridge University Press.
- Català Domenech, J. M. (2021). *Postdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Santander: Shangrila.
- Chion, M. (1998). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Corner, J. (2002). Performing the Real. Documentary Diversions. *Television & New Media*, 3(3), pp. 255-269.
- Eisenstein, S. (2018). *Walt Disney*. Madrid: Casimiro.
- Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Flaherty, R. (1993). La función del "documental". En J. Romaguera I Ramio y H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 151-154). Madrid: Cátedra.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Grierson, J. (1933). The Documentary Producer. *Cinema Quarterly*, 2(1), pp. 7-9.
- Hachero Hernández, B. (2015). Deformar a la Gorgona: La imagen animada como estrategia para documentar el horror. *Con A de animación*, 5, pp. 114-125.
- Honess Roe, A. (2011). Absence, Excess and Epistemological Expansion. Towards a Framework for the Study of Animated Documentary. *Animation*, 6(3), pp. 215-230.

- Honess Roe, A. (2013). *Animated Documentary*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Leyda, J. (1964). *Films beget Films*. New York: Hill and Wang.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nichols, B. (2016). *Speaking Truths with Films. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland: University of California Press.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), pp. 105-117.
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM.
- Resha, D. (2015). *The Cinema of Errol Morris*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Rotha, P., Road, S. y Griffith, R. (1968). *Documentary Film*. Londres: Faber and Faber.
- Schlögel, K. (2007). *En el espacio leemos el tiempo*. Madrid: Siruela.
- Skoller, J. (Ed.) (2011). Special issue: Making it (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation. *Animation: an interdisciplinary journal* 6(3). <https://journals.sagepub.com/toc/anma/6/3>.
- Sobchack, V. (1999). Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience. En J. M. Gaines y M. Renov (Eds.), *Collecting Visible Evidence* (pp. 241-254). Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Ward, P. (2005). *Documentary. The margins of reality*. Londres: Wallflower.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado: La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Wells, P. (1998). *Understanding animation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Zylberman, L. (2022). Esto (¿)fue(?) así. Sobre la recreación en el documental contemporáneo. *ACTIO. Journal of Technology in Design, Film Arts and Visual Communication*, 6(1), pp. 1-15.

## Filmografía

- Capra, F. (Dir.) (1942-1945). *Why We Fight* [largometraje/documental]. Estados Unidos: U.S. War Department.
- Carri, A. (Dir.) (2003). *Los rubios* [largometraje/documental]. Argentina: Cine Ojo.

- Coutinho, E. (Dir.) (2002). *Edificio Master* [largometraje/documental]. Brasil: VideoFilmes.
- Farocki, H. (Dir.) (2007). *Aufschub* [cortometraje/documental]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.
- Folman, A. (Dir.) (2008). *Waltz with Bashir* [largometraje/documental]. Israel: Bridgit Folman Film Gang.
- Hersonski, Y. (Dir.) (2010). *A Film Unfinished* [largometraje/documental]. Israel: Belfilms.
- Lanzmann, C. (Dir.) (1985). *Shoah* [largometraje/documental]. Francia: Historia.
- Lorentz, P. (Dir.) (1936). *The Plow That Broke the Plains* [cortometraje/documental]. Estados Unidos: Resettlement Administration.
- Loushy, M. y Sivan D. (Dirs.) (2021). *Camp Confidential: America's Secret Nazis* [cortometraje/documental]. Estados Unidos: BABKA.
- Maitland, K. (Dir.) (2016). *Tower* [largometraje/documental]. Estados Unidos: Tower Documentary LLC.
- Marker, C. (Dir.) (1956). *Lettre de Sibérie* [largometraje/documental]. Francia: Argos Films.
- McCay, W. (Dir.) (1918). *The Sinking of the Lusitania* [cortometraje/documental]. Estados Unidos: Universal Film Manufacturing Company.
- Morgen, B. (Dir.) (2007). *Chicago 10* [largometraje/documental]. Estados Unidos: Consolidated Documentaries.
- Morris, E. (1988). *The Thin Blue Line* [largometraje/documental]. Estados Unidos: American Playhouse.
- Pallotta, T. y Wolting, F. (Dirs.) (2014). *Last Hijack* [largometraje/documental]. Países Bajos: Sub LA.
- Panh, R. (Dir.) (2013). *L'image manquante* [largometraje/documental]. Camboya: Bophana Productions.
- Panh, R. (Dir.) (2016). *Exile* [largometraje/documental]. Camboya: Bophana Film Productions.
- Panh, R. (Dir.) (2018). *Les tombeaux sans noms* [largometraje/documental]. Camboya: Bophana Film Productions.
- Poeuv, S. (Dir.) (2006). *New Year Baby* [largometraje/documental]. Camboya: Broken English Productions.
- Poher Rasmussen, J. (Dir.) (2021). *Flee* [largometraje/documental]. Dinamarca: Final Cut for Real.

- Rees, L. (Dir.) (2005). *Auschwitz. The Nazis and the Final Solution* [miniserie/documental]. Gran Bretaña: BBC Films.
- Resnais, A. (Dir.) (1956). *Nuit et Brouillard* [cortometraje/documental]. Francia: Argos Films.
- Satrapí, M. y Paronnaud, V. (Dirs.) (2007). *Persépolis* [largometraje]. Francia: 2.4.7. Films.
- Seoane, M. (Dir.) (2011). *Eva de la Argentina* [largometraje/documental]. Argentina: Azpeitia Cine.
- Wright, B. y Watt, H. (Dirs.) (1936). *Night Mail* [cortometraje/documental]. Gran Bretaña: GPO.

## Biografía

### Lior Zylberman

Doctor en Ciencias Sociales, Investigador del CONICET y del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es Profesor Titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Codirige la *Revista Cine Documental* y es coeditor de la *Revista de Estudios sobre Genocidio*. Es autor de *Genocidio y Cine Documental* (EDUNTREF, 2022).

---

### Cómo citar este artículo:

Zylberman, L. (2022). El documental y el giro animado. Rupturas y continuidades. *TOMA UNO*, (10). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/39162>

