

La animación no ficcional

Un análisis sobre la construcción del sentido en el documental animado *Vals con Bashir*

Por Luciana Pinotti

Resumen

Una variedad de documentales utiliza el lenguaje animado en la construcción de su "efecto documentalizante", a veces de manera ilustrativa y otras como productor de nuevos sentidos. El objetivo del trabajo será analizar, a partir de la sociosemiótica, un corpus específico de films con el fin de describir los procesos de significación que configuraron el sentido. Entre ellos, se pondrá énfasis en las funciones que cumplen la animación en la construcción del verosímil en el documental. Por lo tanto, se realizará un breve recorrido sobre las concepciones que acompañaron al cine documental y al cine animado; junto con un repaso sobre las categorizaciones presentes en los documentales animados. Luego el análisis se anclará en el caso específico de *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) que servirá como ejemplo del funcionamiento señalado.

Palabras Claves: Documental, Animación, Sociosemiótica, Verosímil, *Vals con Bashir*.

Summary

Many documentaries use animated language to build their "documentarizing effect", sometimes in an illustrative way and other times as a means of conveying new messages. The aim of this work is to analyse, from a social semiotic perspective, a specific corpus of films in order to describe the meaning-making processes that shaped their meanings. Among these, emphasis will be placed on the roles that animation plays in the establishment of credibility in documentaries. Therefore, we will provide a brief overview of the different conceptions about documentaries and animated films, together with a review of the



Cine Documental

categorizations that appear in animated documentaries. Then, the analysis will focus on the specific case of *Waltz with Bashir* (Ari Folman 2008), which will be an example of how the aforementioned processes work.

Keywords: Documentary, Animation, Social Semiotic, Credibility, *Waltz with Bashir*

Resumo

Uma variedade de documentários utiliza a linguagem animada na construção de seu "efeito documentalizante", às vezes de maneira ilustrativa e outras como produtor de novos sentidos. O objetivo do trabalho será analisar, a partir da sóciosemiótica, um *corpus* específico de filmes com o fim de descrever os processos de significação que configuraram o sentido. Entre eles, serão enfatizadas as funções cumpridas pela animação na construção do verossímil no documentário. Para tanto, se realizará um breve recorrido sobre as concepções que acompanharam o cinema documentário e o cinema animado, junto a uma revisão sobre as categorizações presentes nos documentários animados. Em seguida, a análise irá se ancorar no caso específico de *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2009), que servirá como exemplo do funcionamento assinalado.

Palavras-chave

Documentário, Animação, Sóciosemiótica, Verossímil, *Valsa com Bashir*

Datos de la Autora: Luciana Pinotti es Licenciada en Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Becaria de Investigación en el proyecto *Poéticas animadas* y Maestranda en Crítica y Difusión de las Artes en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes con tesina en curso *Discursividades encontradas. El universo significativo del documental animado*. También, se desarrolla como investigadora en el área *Poéticas Animadas* en la Facultad de



Cine Documental

Ciencias Sociales en la UBA.

E-mail: lucianapinotti86@hotmail.com.

Parte de esta obra es el resultado de la tesina de grado (2013).
Título original: *La animación no ficcional. Un análisis semiótico sobre el uso de la animación en la construcción del sentido en el documental animado.* En la Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, inédita.

Fecha de recepción: 28 de marzo de 2015

Fecha de aprobación: 5 de junio de 2015

Introducción

Lo propio de todo pensamiento nuevo es liberarse tanto como sea posible de lo verosímil

Lo Verosímil. Todorov.

(Editorial. *Comunicaciones*, Vol. 1)

El presente trabajo tiene por objeto de estudio al documental animado, considerándolo como un fenómeno social significativo (Verón, 1985). Es un producto complejo, dado que su especificidad evidencia su lugar de cruce, borde, tensión. Jean Vigo señala que el documental es "un punto de vista documentado" (Alsina Thevenet y Romera I Ramió, 1980:130). Ahora bien, qué sucede cuando entra en juego con el lenguaje animado, de qué manera se abordará lo social, con qué fin se introducirá la animación, qué escena enunciativa convocará, qué le aportará o qué le restará al documental en cuanto a sus procesos de significación.

Dada estas cuestiones será fructífero describir los procesos de verosimilización que incorporan/yuxtaponen/articulan animación para analizar aquello que define Roger Odin como "efecto documentalizante", que le da sentido al documental y lo

diferencia del régimen ficcional. En relación con los procesos de verosimilización, el análisis se detendrá en las distintas funciones que desempeña la animación en el documental.

A partir de una perspectiva sociosemiótica y desde una concepción del documental como dispositivo se analizará al documental animado *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008). El objeto central de este trabajo será realizar un aporte al campo de estudio de los documentales animados.

En este artículo, se sostiene la hipótesis que el documental animado ocupa un lugar en tensión en el conjunto de la producción audiovisual. Presenta materialidades diversas que complejizan su producción significativa, atrayendo significados de otros campos discursivos. A veces, su espacio está plenamente delimitado por el universo documental y la animación funciona a modo de ilustración; mientras que en otras, la animación aporta significados novedosos propios del campo ficcional.

Para arribar a una definición acabada sobre el documental animado se acordarán las concepciones que se tomarán respecto de los lenguajes cinematográficos que constituyen al documental animado: el cine documental y el cine de animación. Luego se retomarán los distintos aportes/recorridos existentes sobre el documental animado; junto con un breve recorrido sobre las distintas categorizaciones de las producciones realizadas hasta la fecha, lo que enriquecerá el presente análisis. La segunda parte del trabajo estará destinada al desarrollo detenido del análisis de *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008). Película que obtuvo amplio reconocimiento social, entre ellos la nominación al Oscar, como mejor película de habla inglesa en el 2008.

Marco Teórico: hacia la definición de documental animado

En primera instancia, es necesario señalar que tanto el documental como la animación presentan como característica principal ser modalidades del lenguaje audiovisual que ocupan un lugar marginal dentro del campo/ mercado cinematográfico. Lo que le otorga al documental animado un status de estar doblemente marginado.

El caso del cine documental, se constituyó como fenómeno social



Cine Documental

luego de que el cine de ficción se consolidara (Aprea, 2011). Desde la década de 1920, surgen manifestaciones que proponen un "nuevo tipo de cine" que retome problemáticas de la vida social y que tenga funciones distintas a las del cine comercial, como la de "educar al espectador" o "denunciar la realidad social". Entre estas propuestas, se encuentran las definiciones del "Cine Ojo" integrado por Jean Vigo quien define al cine documental como "un punto de vista documentado" (Alsina Thevenet y Romera I Ramió, 1980:130).

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

Por un lado, se ubica la de Bill Nichols o la de David Bordwell, Staiger y Thompson (1997), quienes consideran al documental como un género específico dentro del lenguaje cinematográfico y por el otro, se encuentra la de Roger Odin (Guathier, 1995 y Nepoti, 1992) que considera al documental como un conjunto complejo que excede la idea de género único, por lo tanto lo define a partir del efecto de sentido que generan dichos films denominado como: "documentalizante".

Odin (2006) señala, desde una posición semiopragmática, que a partir de los procesos de construcción de sentido se genera un efecto que denomina como "modo documentalizante". Este modo es una construcción de una figura de "enunciador"/referente que funciona como real y es interrogable en términos de identidad y de verdad. Es decir, pese a que el documental no utilice registros de ese "real" (fotografías, testimonios, registros de grabación/audio en vivo) funciona a partir del efecto de sentido que genera. En síntesis, Odin plantea al documental más que un género como una construcción enunciativa que apela a la idea de un enunciador-referente.

Dentro de esta lectura, se ubica la posición de Gustavo Aprea (2011) definida por el autor como "operativa", ya que enlaza al fenómeno documental con el concepto de dispositivo.

Esta concepción sobre el documental le permite pensar a Aprea



Cine Documental

que existen distintos géneros diferenciables dentro del documental que se relacionan con distintas prácticas sociales, como por ejemplo: las estéticas, didácticas, políticas, etc. El considerar el "efecto documentalizante" permite incluir en la categoría de documentales, una gran variedad de trabajos: como es la utilización del lenguaje de animado para testimoniar una experiencia traumática.

Por esta cuestión, Aprea además de caracterizar al documental, lo va a definir a partir del concepto teórico de la semiótica: dispositivo. Entendido como:

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

En el caso del cine de animación, también es concebido en posición periférica respecto del arte cinematográfico (Metz, 1977), (Lotman, 2000). Asimismo, esta "periferia" o cuasi-exclusión es lo que permite que sea un lenguaje independiente y que tenga reglas específicas que lo definan. Al respecto, Lotman señala: "Una condición esencial del ulterior desarrollo de la animación es que se tome conciencia de lo específico de su lenguaje y del hecho que es un arte del todo independiente con su propio lenguaje artístico, que en muchas cosas se opone al lenguaje del cine de ficción y documental" (2000:138).

La particularidad que presenta el lenguaje animado es constituirse a partir de signos icónicos (dibujos, ilustraciones, entre otros). A diferencia, del registro fotográfico o las grabaciones en vivo, que presenta la cinematografía no animada.

En este sentido, Lotman (2000) señala que la propiedad del lenguaje de la animación es operar con "signos de signos", dado que el dibujo o las ilustraciones son una representación y al

proyectarlas se produce una doble representación. Lo que se observa en el cine no son los dibujos sino la grabación de esos dibujos. El autor señala que "Lo que pasa ante el espectador es una representación de una representación". Esta especificidad siempre es subrayada en la animación, como sucede en la caricatura.

Asimismo, la autora Yébenes Cortes agrega el "efecto de provocación" presente en el lenguaje animado, comparándolo con el cine ficcional no animado, "El cine de animación es una provocación. Mientras que el cine de imagen real se basa en la realidad de movimiento, el cine dibujado tiene que provocar dicho movimiento, es decir, tiene que hacer que lo estático se haga real en el momento de la proyección" (2010).

A su vez, en el lenguaje de animación se genera "efecto de realismo" que señala Rima Lawandos (2002), debido a que no hay un referente extradiegético "el efecto de realismo es a nivel mental con la diegesis", es decir que se le confiere al objeto una existencia mental a falta de la existencia real.

En síntesis, se puede afirmar que el cine de animación si bien es un arte periférico, doblemente representado, que necesita provocar su movimiento cuenta con una propiedad destacada que es "darle vida a lo inanimado" (Duran, 2008). Así como también, cuenta con la posibilidad de "poder contarle todo" (Alonso, 2009).

Notas sobre el documental animado

Recompilando lo anteriormente dicho, se puede señalar que el documental animado es un fenómeno que se encuentra en tensión. Pareciera hasta casi paradójico, debido a que como función principal la del documental es ser registro de "lo real" y el lenguaje animado no parecería ser el más adecuado. Sin embargo, como se podrá observar, también son muchas las coincidencias que los unen.

Por un lado, se manifiesta la especificidad de cada lenguaje a partir de la peculiaridad de crearse y concebirse desde su marginalidad, respecto de la cinematografía audiovisual dominante. Asimismo, cuentan con reglas internas que los

Cine Documental

autonomizan en el campo cinematográfico. En el caso de la animación, ser "signo de signos" y en el documental "punto de vista documentado".

En los dos casos se señaló la imposibilidad de representar lo "real" y es a partir de los efectos de lectura que se genera: su "realismo", en el caso de la animación o su "lectura documentalizante", en el documental. Es decir, que son "efectos de sentido" los que producen el *verosímil* (Metz, 2002 [1967]).

Lo que funciona en el documental como verosímil es el denominado *El pacto de veracidad*. Al respecto, Aída Vallejo lo define como "Una negociación de la lectura del film que se produce entre el espectador y el texto fílmico y que está medida por la categorización asignada por la industria cinematográfica" (2007). Esta noción también ha sido trabajada por Eliseo Verón a partir del concepto *Contrato de lectura*, definido como:

La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamaremos el contrato de lectura. El discurso del soporte por una parte, y sus lectores, por la otra. Ellas son las dos "partes", entre las cuales se establece, como en todo contrato, un nexo, el de la lectura. En el caso de las comunicaciones de masa, es el medio el que propone el contrato (1985)

La categorización de la industria cinematográfica, las críticas culturales, los lugares en que son emplazados estos films. En síntesis, los distintos *paratextos* que rodean la obra (Genette, 2001) sirven de manual de instrucciones para el espectador y condicionan su consumo. Retomando al autor Gerard Genette: "El paratexto, pues, se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupa bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos" (2000:8)

Por lo tanto, si bien con la introducción del lenguaje animado en el documental se genera una provocación en el espectador, el pacto de verosimilitud se mantiene. Al enlazar al documental al concepto de *dispositivo* se piensa al documental como una "categoría que permite reconocer a una amplia variedad de obras

producidas a través de diversos lenguajes audiovisuales” (Aprea, 9: 2006) Incluidos dentro de esta categorización: los documentales animados, pensados como una nueva categorización en el documental.

Funciones de la animación en el documental animado

El documental animado como fenómeno social, en cuanto a su producción discursiva de sentido ha sido analizado por otros autores. En el presente acápite, se presentarán los distintos recorridos abordados hasta la fecha.

Una línea de artículos se dedica a realizar periodizaciones cronológicas sobre los documentales animados a través de algunos ejemplos (Martínez y Sánchez, S/F), (Cock, 2008), (Gionco, 2013).

Los trabajos coinciden en ubicar a *El Hundimiento del Lusitania* (Winsor McCay; 1918) como el primer documental en utilizar animación. Además, agregan otros ejemplos, como a los hermanos Fleisher, *Einstein's Theory of Relativity* (Max y Dave Fleisher, 1923) y señalan otros momentos, como el uso de la animación experimental de John y Faith Hubley, documentales animados actuales como *Persépolis* (Marjane Satrapi y Vicent Paronnaud, 2007), *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) o la utilización de un segmento animado en la escena “Making of América” de Michael Moore en *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), en donde se recurre a la animación para contar la historia de violencia entre los “negros y los blancos”. Asimismo, se señala su correlato en Latinoamérica (Gionco, 2013) a partir de los ejemplos *Sin dejar rastros* (Quirino Cristiani, 1918), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) o *El Retrato Postergado* (Haroldo Conti, 1975), entre otros.

Otro recorrido de investigación encontrado son artículos que se centran en señalar las distinciones entre los registros utilizados. Es decir, la diferencia entre la animación dibujada y las imágenes fotográficas (Rozenkrantz, 2011) (Ward, 2008)

En el artículo de Rozenkrantz señala que la colocación de una cámara tras un evento implica una construcción de ese suceso y señala la imposibilidad de pensar al documental bajo la noción



Cine Documental



de objetividad. A su vez, analiza la indicialidad en el sonido de *Vals con Bashir* y señala que "el problema real es la diferente existencia entre la fotografía y el dibujo, donde el primero requiere y da pruebas de su referente, mientras que el segundo no". Por otro lado, Ward concibe al documental como género que representa al "mundo real". Parte de la problematización en como lenguaje animado viene a operar dentro del documental y señala como principal característica de la animación la posibilidad de la abstracción. A su vez, plantea analizando algunas películas, como la introducción de la animación problematizan lo que se representa y concluye que el uso de la animación permite representar más cosas.

Otra línea de trabajos retoma la temática que cruza con el objetivo del presente artículo: los aportes de la animación en el documental.

Entre ellos, David Bordwell (2009) señala que la animación permite contar cosas que se encuentran fuera del alcance de la fotografía. La estilización que otorga la animación puede intensificar nuestra percepción de los hechos, como metáforas e imágenes vividas en un libro de memorias.

A su vez, Claudia López Barros (2010) aborda la relación entre la animación y el documental a partir del análisis de los documentales animados *Vals con Bashir* (Ari Folman; 2008) y *Persépolis* (Marjane Satrapi y Vicent Paronnaud; 2007) en los cuales va a encontrar que la animación cumple una función testimonial y no sólo ilustrativa como sucedía con otros documentales animados - *El hundimiento de Lusitania* de 1918- donde se utilizaba para reconstruir información inexistente.

Un caso que se ha analizado ampliamente, que incorpora el uso de la animación en el documental, es el film argentino *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003). Este documental trata la reconstrucción de la memoria de una joven que perdió a sus padres en la última dictadura militar argentina. En diversas escenas utiliza la animación de muñecos Playmobil para recrear hechos de los que no tienen registros, como lo es la desaparición de los padres, el momento en que fueron "chupados" por el ejército militar.

Cine Documental

Al respecto, Noriega, crítico cinematográfico, señala que "El secuestro de sus padres, por otra parte, está representado con muñequitos de juguete, lo que recrea una mirada infantil" (2009). También en otra escena se utiliza la animación de un plato volador que absorbe a los muñecos que estaban en un auto, haciendo una metáfora de un secuestro extraterrestre (Iribarren, 2009). Lo que mantiene sintonía con lo que señala el film, que es la ausencia de información sobre el momento del secuestro. Esta escena se la ha clasificado como una escena indecible, inenarrable (Iribarren, 2009).

Otra línea de trabajos poco explorada es la que propone Rokhsareh Ghaem-Maghami (2008), la autora aporta información sobre el uso de la animación en relación a la cultura del país de origen (Irán).

Ghaem-Maghami señala que en Irán el documental animado tiene una larga trayectoria. Desde 1970 el público comenzó a presentar un mayor gusto por la animación y su utilización fue muy requerida para la creación de autobiografías. Señala, que a partir de 1990 con la introducción y difusión de nuevas tecnologías se dio un mayor uso de las técnicas de animación.

Asimismo, considera que los factores que favorecieron al desarrollo del documental animado tienen que ver específicamente con la cultura de su país. Señala los beneficios de la animación para: proteger la identidad de víctimas de problemas sociales; como herramienta educativa; al servicio de los documentales históricos; como expresión de la subjetividad del pensamiento; como herramienta propicia para evitar problemas morales, religiosos o sociales, como es la exposición pública de mujeres sin el velo. Además, la autora señala que el documental de animación en Irán presenta una tendencia a representar cuestiones subjetivas (sentimientos, emociones, pasiones).

Una última línea de trabajos encontrados es en relación a los límites que presenta la animación en el documental. El de Driessen Kess (2007) problematiza la relación entre documental y animación. Observa que la diferencia se da en los límites de cada lenguaje, señalando los "documentales ilustrados de radio"

o "documentales radio", donde establece el grado más bajo de animación cuando los testimonios se esconden bajo la banda sonora; la rotoscopia como técnica que bordea los límites entre los lenguajes y finalmente, denomina "falsos documentales animados" aquellos en los que los límites se corren aún más. En síntesis, el presente trabajo tendrá como principal objetivo servir de un aporte mayor al fenómeno del documental animado en cuanto a su dimensión significativa a partir de un enfoque socio semiótico.

Categorías/Clasificaciones sobre el documental animado¹

Si bien en este artículo se trabajará con mayor detalle el caso de *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) es de suma relevancia señalar las distintas categorizaciones o subgéneros que atravesó el documental animado y que se encuentran en constante avance.

En primer lugar, se puede señalar aquellos documentales animados que tienen fines didácticos o pedagógicos y en donde la animación fue utilizada como ejemplificadora o ilustrativa de aquello que se contaba.

Los documentales *The Sinking of Lusitania* (Winsor McCay, 1918), *Einstein's Theory of Relativity* (Fleischer, 1923) y *Universe* (Romano Krotoir y Colin Low; 1960) sirven como ejemplo de este género. A su vez, son los primeros en utilizar animación (de los que hay registro). En algunos casos, la animación sirve para registrar algún suceso (*Universe*, 1960), en otros reconstruir un hecho histórico (*The Sinking of Lusitania*, 1918) o servir de ejemplo para demostrar alguna teoría científica (*Einstein's Theory of Relativity*, 1923).

La animación al ser un lenguaje construido, dibujos que se suceden y en esa sucesión generan movimiento, permite que cualquier cosa que no exista, o de la que no haya registros pueda (re)vivir; se le da existencia audiovisual. Esta función es importante porque ya en su génesis se señala la propiedad de: "dar vida a cualquier cosa que esté inanimada" (Duran, 2008).

Sin embargo, en los documentales presentados esta cuestión queda rebajada a la autoridad del lenguaje verbal: lo que se escucha es más importante que lo que se ve. Una característica que



Cine Documental

define a esta clase de documentales es la presencia de la voz en over o "la voz de Dios", como la llama Nichols (1997 [1991]). También, presentan la característica de ser expositivos, posicionándose en el lugar de portar "la verdad". Es por estas cuestiones, que a la animación no se le da un lugar importante dentro de estos documentales, sino que queda a modo de ilustración. Asimismo, el tipo de animación que se utiliza aspira al realismo, servir de "copia" de lo representado.

En segundo lugar, se han encontrado documentales de crítica o denuncia social que utilizan al lenguaje animado con un fin argumentativo, la animación sirve como un recurso adecuado para afirmar la hipótesis que sostiene el film, así como también, persuadir al espectador de la misma. En *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002) se introduce un segmento animado con estos fines.

En "breve historia de los EE. UU" se narra los distintos usos de violencia de los ciudadanos blancos sobre los negros. Una función que asume el lenguaje animado es mantener el estilo cómico-satírico del realizador. Puede afirmarse el peso de la animación en la construcción de este estilo, ya que los dibujos establecen una cita directa con la serie animada estadounidense: *South Park* (Trey Parker y Matt Stone, 1997). Esto se infiere, a partir del tipo de animación empleada, la paleta de colores utilizada, el sonido de las voces, los temas tratados y la selección de los creadores de la serie como parte testimonial del film. En síntesis, la animación en esta película establece coincidencias con el estilo enunciativo y temático de la serie.

A partir de lo expuesto se puede aseverar, que el lenguaje animado en este documental puede mostrar más que lo que dice verbalmente y mantener el hilo "ideológico" sobre el tema. Además, exhibe con más fundamento el argumento, dado que no sólo el director piensa así sobre la problemática trabajada, sino también otra parte de la sociedad: la que ve *South Park*. Se construye un tipo de enunciatario cómplice con el enunciador, en donde la animación permite una gran economía del lenguaje, ya que está *multiacentuada* ideológicamente (Voloshinov, 1992).



Cine Documental

En tercer lugar, se han encontrado documentales biográficos. En ellos, la animación sirve para documentar biografías de animadores y experiencias de vida.

En el caso de las biografías, la animación resulta ser parte de la vida y del cuerpo de los animadores. Un ejemplo de ello es *Ryan* (Cris Landreth, 2004) donde la animación cumple varias funciones centrales para documentar. Con la utilización de la técnica de animación 3D se logra darle profundidad y dimensión a los ambientes, junto con la construcción de los cuerpos. En los cuerpos, la animación cumple la función de expresar los diversos estados de ánimo, así como también, representar un aspecto importante de la obra de Ryan, el estudio sobre las dimensiones del cuerpo (*Walking*, Ryan Larkin 1968). En este aspecto, se destaca de manera *hiperbólica* la corrupción de los mismos (Traversa, 1983). En esta misma línea, se plantea una identificación con el enunciador Cris Landreth, quien presenta la corporización de los problemas de bloqueo de artista que sufría Ryan, entre otras de las amplias funciones que cumple la animación en este documental.

Otra propuesta diferente es la de *Mc Laren's Negatives* (Marie-Josée de Saint Pierre, 2006) un documental expositivo que destaca la trayectoria del animador y construye su imagen como la de un "maestro" de la animación. Documental también realizado en lenguaje animado, que interpone las producciones de Mc Laren, con entrevistas e imágenes de archivo, entre otros.

En síntesis, en estos documentales la animación se convierte en un recurso central a la hora de narrar, exponer la vida y obra de los animadores, permitiendo también la audiovisualización de sentimientos, conceptos, ideas. Se genera la posibilidad expresiva de representar elementos subjetivos, como es en el caso de *Ryan* por excelencia.

Respecto de las autobiografías de directores de cine se presentan tres casos emblemáticos: *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *Persépolis* (Marjane Satrapi y Vicent Paronnaud, 2007) y *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008), film que será analizado en detalle. Estos documentales, tienen la particularidad que están



Cine Documental

narrados en primera persona y abordar acontecimientos traumáticos que sufrieron los directores: Albertina Carri hija de militantes desaparecidos en la última dictadura Argentina en 1976, Ari Folman, ex soldado de las Fuerzas de Defensa de Israel durante la Guerra del Líbano de 1982 y Marjane Satrapi, nacida en Irán debe exiliarse al exterior.

En esta clasificación, es destacado como la animación sirve para narrar las experiencias desde un punto de vista reflexivo, creativo y personal. Se mezcla la animación con escenas documentales lo que permite la recreación de nuevas significaciones, abre nuevos enfoques sobre los temas problematizados. Permiten que el documental se impregne de las propiedades de la animación, sin poner en peligro al documental en su carácter referencial sobre el mundo. La animación, en estos casos, también hace evidente el hecho mismo que el documental como tal, no es una "ventana al mundo" o la cámara "una mosca en la pared", sino justamente, un artificio, un armado, realizado con un fin que es el de convencer, hacerle llegar a ese espectador una "idea", una "mirada", sobre ese mundo.

Una última categorización de documentales animados que se presenta en auge en los últimos tiempos es el diario de viaje. Los documentales *Madagascar, carnet de voyage* (Bastien Dubois, 2009), *Amar* (Isabel Herguera, 2010) y *Viagem a Cabo Verde* (José Miguel Ribeiro, 2010) son ejemplos de ello. En cada documental la animación va a cumplir funciones específicas, debido al relato de cada film y el tipo de técnica que se emplea.

Tanto en el caso de *Madagascar, carnet de voyage* (Bastien Dubois, 2009) como en *Viagem a Cabo Verde* (José Miguel Ribeiro, 2009) la organización va a responder a una estructura clásica. La propuesta del enunciador se va a asemejar a la de un antropólogo que se encuentra en una tierra extraña y por medio del viaje recorre el lugar. En el caso de *Amar* (Isabel Herguera, 2010), la propuesta enunciativa va a ser diferente porque el viaje está destinado a visitar a un amigo en la India. Sin embargo, en los tres el diario de viaje es el que organiza el film. Las

ilustraciones, dibujos, sonidos, música y testimonio se corresponden con el viaje extradigético que realizó la directora y apuntan a evidenciar su existencia fundamentalmente a partir de la presencia del diario de viaje original. A su vez, los tres films están en su totalidad realizados por lenguaje animado y cada uno explora corresponderse con la imagen del artista. El tipo de animación exhibe una enunciación manifiesta que señala la presencia de la mano del artista/animador.

Análisis de Vals con Bashir

En la presente exposición, se ha seleccionado el documental *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) categorizado como "documental subjetivo" o "performativo". A partir de la clasificación de Bill Nichols (2001), quien considera que lo que toma la escena es la experiencia propia sobre algún suceso traumático, se trata de una perspectiva situada, corporizada y vivida por sujetos específicos como puede ser el director. A su vez, este tipo de documental pone el énfasis en la construcción del tipo de mirada y no en lo que se cuenta. Exacerba su punto de vista, a través de diferentes recursos cinematográficos (encuadres, tomas, imágenes) para dejar explicitado que por allí pasó un realizador. Este tipo de documental, vuelve consciente el aparato cinematográfico y el hecho que es una construcción, como tantas otras.

En el caso de *Vals con Bashir*, el film está organizado en función de que su realizador, el director Ari Folman, fue testigo de sucesos traumáticos que dejaron marcas permanentes en su vida.

Folman, ex soldado de Fuerzas de Defensa Israelíes, presencié no sólo la guerra contra el Líbano² sino que fue partícipe de la masacre en los campos de Sabra y Chatila en Beirut³, al colaborar encendiendo bengalas que servían como señales para atacar el lugar. Este suceso se va a convertir en un trauma inenarrable para él, tal es así, que al comenzar el film no lo recuerda. Ese olvido será el eje que organiza al documental y en su desarrollo, lo intentará desentrañar con entrevistas a ex soldados, compañeros suyos y con la ayuda de un amigo

psicoanalista.

A su vez, la reconstrucción o supervivencia de un trauma no es lo único que aborda el film sino que se explicita y se problematiza, la complejidad de representarlo y/o registrarlo en el documental.

En *Vals con Bashir*, en todo momento se problematiza la recuperación de la memoria. Por un lado, se tematiza a través de las diversas perspectivas que conceptualizan lo que significa la memoria. En el film se sostiene que la memoria, lejos de ser un recuerdo en abstracto, está atravesada por la vivencia de las personas, los sentimientos, la imaginación, los olvidos, entre otras cosas y por lo tanto, es una construcción subjetiva.

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

A su vez, estas cuestiones no son sólo problematizadas en el orden de lo verbal, sino también, a través del tratamiento audiovisual. En este documental, la utilización de la animación sirve para fundamentar la hipótesis sobre la memoria, dado que la animación de por sí es una construcción, y por sus características exhibe su carácter de artificiosidad. Es decir, el lenguaje animado pone en evidencia que aquello que se ve está construido, rompe con el registro del vivo o lo fotográfico en donde el proceso de construcción es más difícil de observar. Si

bien, todo documental es una construcción, con la introducción de la animación hace que aquello que se ve quiebre el orden normal, rompa con ciertas reglas y genera en el espectador una provocación, lo interpela haciendo que este modifique su postura, se adapte a un nuevo pacto de verosimilitud.

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

(Imagen Vals con Bashir N°1)

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

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

(Imagen Vals con Bashir N°2)

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

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

(Imagen Vals con Bashir N°3)

Alucinación-recuerdo de un barco que los llevaba a la Guerra del Líbano.

En *Vals con Bashir*, (2008)

Estos usos de la animación, a lo largo de la película, le otorgan el sentido específico de configurar el film. Con la utilización de la animación se sostiene la hipótesis de que la memoria o los recuerdos son una construcción y que siempre depende del punto de vista de quien la construya, lo que se

relate.

Así como también, la animación permite exhibir la subjetividad del enunciador de manera directa con el espectador. La representación de los estados de ánimo, la utilización de colores para diferenciar momentos y recuerdos señala directamente el carácter subjetivo, corporizado de dichas vivencias.

Aunque, en *Vals con Bashir* la animación en sentido ilustrativo también está presente, lo hace en pocos casos; uno de los ejemplos es cuando Boaz le cuenta su concepción sobre la memoria a Folman y para hacerlo, utiliza la experiencia de entrevistas a personas sobre los recuerdos de la infancia (diálogo citado anteriormente). En este caso, la animación utilizada ejemplifica lo que cuenta Boaz y en el film se la diferencia, trabajando en la escena tonos más esfumados, mientras habla los objetos que están en la imagen se separan de la escena y se van colocando a medida que los nombra, así como los movimientos no son dinámicos sino rígidos. Asimismo, es la animación quien señala esta diferencia, dado que construye separadores, ya que el flujo de la animación se da en un tiempo diferente al que se va dando en el film en general. La animación misma puede señalar sus diferentes funciones a partir de cómo es empleada, se diferencia cuando está configurando sentido, verbalizando subjetividades o siendo de ejemplo.

En cuanto a la posición enunciativa, en *Vals con Bashir* se presenta un enunciador que no sabe, que está traumatado, bloqueado por sus emociones y que a medida que transcurre el film se va desentrañando. En cuanto al enunciatario es caracterizado por ser activo, reflexiona junto con el enunciador. Está construido acompañando la interrogación por el saber que el enunciador va develando. El saber se encuentra a medida que se va desarrollando el film. A su vez, es un enunciatario que puede darse el lujo de desconcentrarse, dado que la organización del film es ordenada y a medida que se van sucediendo las entrevistas se va otorgando la información. El film responde a una estructura clásica del relato: desequilibrio inicial,

desarrollo del conflicto y al final, resolución del conflicto (Todorov, 1996).

Por otro lado, en cuanto al "efecto documentalizante" mientras que en toda la película se pone en duda el recuerdo o la memoria de Ari Folman sobre aquello que vivió, no se pone en duda la existencia de la masacre de Sabra y Chatila, sino que se refuerza a través de la incorporación de imágenes de archivo, minutos antes de finalizar el film.

En la secuencia final, se observa a la ciudad derrumbada, con escombros, mujeres llorando, cadáveres, un chico camina haciendo equilibrio entre los cuerpos y finaliza con la imagen de un cadáver de un niño. Esta inclusión supone un giro en la propuesta enunciativa en que se venía desarrollando la película. En esta escena, se expone la "evidencia", las "pruebas" en crudo. El objetivo de esta inclusión es convocar a un enunciatario a partir de lo pasional. Las imágenes de los cadáveres, los cuerpos apilados mezclados con los escombros, el cuerpo de un niño sin vida, la agonía de las mujeres caminando mientras sus gritos y llantos son los que toman la escena. El silencio. Imágenes grabadas y sonidos de archivo que cooptan la pantalla y evidencian el registro del evento. Lo posterior a la tragedia. Escena que busca la objetividad del evento, señala que: "ocurrió realmente".

El salto de lenguaje, rotundo, además de buscar "conmover al espectador", supone un giro retórico en cómo se iba desarrollando el film. Un film que en su totalidad exploraba los recuerdos y las memorias de Ari Folman a partir de un lenguaje que dejaba entrever esta problemática, exponiendo a la animación también como un lenguaje construido. Las grabaciones de archivo por su parte exponen una búsqueda de mayor objetividad, a diferencia del uso del lenguaje animado. Las imágenes de la masacre, la exposición de los cadáveres exponen la evidencia de la muerte y la tragedia, sucesos que pasaron evidentemente y se separan del relato de los recuerdos de Ari Folman.

En conclusión, mientras que el documental juega en la representación de los sentimientos u aspectos psicológicos del



Cine Documental

personaje a través de la animación, no se pone en duda el estatuto del documental como manera de registrar un fenómeno social; como si sucede en otro caso paradigmático que es *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).

Conclusiones

El presente trabajo se desarrolló como un desafío a la hora de hacerlo, dado que si bien hay gran cantidad de bibliografía sobre cine y también sobre documental, no sucede lo mismo con la animación y en especial con el documental animado. Lo que prima en el campo son artículos breves que retoman algún aspecto del fenómeno pero con escasos ejemplos y poca comunicación entre sí. Asimismo, el acceso a los documentales animados tampoco es sencillo, dado que los que mayormente se encuentra son los más reconocidos socialmente.

Con lo cual, el primer objetivo del artículo fue reunir la mayor parte del material con el objeto de generar un estado del fenómeno que permita dar cuenta de la dimensión del documental animado en la actualidad y así poder consensuar conceptualmente que se entiende cuando se habla sobre el fenómeno en cuestión.

Paradójicamente se halló, a partir del recorrido conceptual, que no es un fenómeno reciente sino que su origen se retrotrae hace casi cien años y que si bien no hubo un flujo constante de documentales animados, y a su vez, la animación fue desarrollando diversas funciones, acompañó al desarrollo del cine en gran parte de su trayectoria.

Dentro del trayecto del documental animado se pudieron ubicar diversas funciones que fue ocupando la animación y diversas maneras de generar el "modo documentalizante". Las distintas clasificaciones quedaron agrupadas de la siguiente manera: documentales pedagógicos; críticos o de denuncia social; biográficos -autobiográficos y el diario de viaje. Dentro de ellas se encontraron distintas funciones que cumplía la animación.

Finalmente, se pudo exponer el desarrollo de un documental animado específico lo que permitió describir en detalle los distintos procesos de verosimilización del documental y las

funciones de la animación.

A partir del análisis de *Vals con Bashir*, se puede afirmar que la animación resulta un lenguaje efectivo, particular y creativo para documentar experiencias personales, en especial en la construcción de "lo traumático". El lenguaje animado permite tematizar de manera novedosa los sentimientos, estados de ánimo, que resultan complejos de contar por medio del registro vivo o fotográfico. De esta manera, la animación cumple la función de no objetivar sino de expresar.

Asimismo, en *Vals con Bashir* se pudo dilucidar la puesta en duda del documental como registro de la subjetividad (emociones, aspectos psicológicos). Aunque por otro lado, se reforzó su estatuto de referencia al mundo, a partir de la inclusión de las imágenes de archivos para darle tratamiento a la evidencia de las muertes de personas durante la batalla de los campos de Sabra y Chatila.

En términos globales, se puede señalar que la utilización del 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 a ese espectador una "mirada" sobre el mundo.

Es por estas cuestiones, que la animación en el documental se convierte en un recurso fundamental y novedoso en la configuración de nuevos sentidos sobre el(los) saber(es) del mundo.

Bibliografía

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

Cine Documental

Alsina Thevenet, Homero y Romera I Ramió, Joaquim (1980) (EDS): "Dziga Vertov, el cine ojo' y el cine verdad'" y "El documental y sus modalidades" en *Fuentes y documentos del cine*, Gustavo Gili, Barcelona.

Aprea, Gustavo (2005), "Los documentales y la noción de dispositivo" en Rinesi, Eduardo (Comp), *Política y cultura*, Departamento de publicaciones de la Universidad de General Sarmiento, San Miguel.

Aprea, Gustavo (2006), *Documentales audiovisuales, estilos y cambios tecnológicos* Ponencia para X Jornadas de Investigadores en Comunicación. Organizadas por la Universidad Nacional de San Juan.

Aprea, Gustavo (2011), "El documental audiovisual como dispositivo", en *Figuraciones* N° 8, Área transdepartamental de crítica del instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires.

Barros López, Claudia, "Acontecer del documental animado. Un acercamiento a Persépolis y Vals con Bashir". Este trabajo forma parte del Proyecto Ubacyt: "Técnicas de animación: su implementación en géneros mediáticos de actualidad", Tassara/Kirchheimer (2008-2010), Carrera de Ciencias de la Comunicación Social, UBA.

Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin (1997), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona.

Bordwell, David (2009), "Showing what can't be filmed", en David Bordwell's on cinema. Disponible en En <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/03/04/showing-what-cant-be-filmed/> Fecha de Consulta 10/05/2015

Carri, Albertina (2007), *Los rubios, cartografía de una película*, Publicación en la 9ª Edición del BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente).

Cock, Alejandro, "Documental y Animación: realidad des-dibujada". En:

http://metamentaldoc.com/6_Documental_y_animaci%F3n_Alejandro_Cock.pdf Fecha de Consulta 10/05/2011.

Cine Documental

Driessen, Kees (2007), "More than just talking mice" en IDFA magazine. En

<http://www.idfa.nl/repository/documents/More%20than%20just%20talking%20mice%20%28Paul%20Fierlinger%29.pdf> Fecha de consulta 20/10/11

Duran, James (2008), El cine de animación norteamericano, Editorial UOC

Garibotto, Verónica y Gómez, Antonio (2006), "Más allá del 'formato memoria': la repostulación del imaginario postdictatorial en Los rubios de Albertina Carri", en A. Corriente: Revista de Historia Social y Literatura de América Latina, Vol. 3, No. 2.

Gauthier, Guy (1995), "Finalmente qu'est - ce au juste que le documentaire" en Gauthier, Guy: Le documentaire un otre cinema, Paris.

Genette, Gerard (2001), *Umbrales*, México, Siglo XXI.

Ghaem-mahami, Rokhsâreh (2008), "Le documentaire animé, un nouveau regard sur le monde" en *La Revue de Teheran* en <http://www.teheran.ir/?article720> Número 31.

Gionco, Pamela (2013), "La animación como discurso de lo real", ponencia presentada en el III Congreso Internacional Artes en cruce. En

https://docs.google.com/file/d/0B3Xnk4AAbwY_T1hnVFh1Tk03cm8/edit

Fecha de Consulta: 08/05/2015

Iribarren, Laura (2009), "Documental y autobiografía: variaciones entre lo real y lo posible en los discursos sobre la memoria" en el marco del proyecto de investigación UBACYT S011 "Mediatización y regimenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales" dirigido por la Prof. María Rosa Del Coto. SICyT, Fac. de Cs. Sociales, UBA.

Lawandos, Rima (2002), "Dibujos animados e impresión de realidad", en Comunicación y medios n° 13, Universidad de Chile, Instituto de la Comunicación e Imagen. En <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewPDFInterstitial/12988/13271> Fecha de Consulta

Cine Documental

[08/05/2015](#)

Lotman, Iuri (2000), "Sobre el lenguaje de los dibujos animados", en *La semiósfera: semiótica de las artes y la cultura*. T. III, Madrid: Cátedra.

Martinez, Enrique y Sánchez, Salanova, "Documental: Realidad y Abstracción" de la Universidad de Huelva de España. En <http://www.uhu.es> Fecha de Consulta 20/05/2011.

Metz, Christian: 2002 [1967], "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia el declive de lo verosímil?" en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* Volumen 1, Barcelona, Paidós. (Título original: "Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un Vraisemblable?"; traducción de Carles Roche)

Metz, Christian (1977), *Langage et cinéma*, Albatros, París.

Nichols, Bill (1997 [1991]), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

Nichols, Bill (2001), *Introduction to documentary*, Indiana University Press.

Nepoti, Roberto (1992), *Storia del documentario*, Bologna, Patron Editore.

Noriega, Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre Los Rubios* en Colección Nuevo Cine Argentino, Picnic Editorial, Buenos Aires.

Odin, Roger (2006), "Arte y estética en el campo del cine y la televisión. Enfoque semiopragmático", en La puerta FBA n° 2. Universidad Nacional de La Plata. En http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20044/Documento_completo.pdf?sequence=1 Fecha de Consulta 20/05/2015

Pinotti, Luciana (2013), *La animación no ficcional. Un análisis semiótico sobre el uso de la animación en la construcción del sentido en el documental animado*. Tesina de Grado, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

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

Todorov, Tzvetan (1982), "Sinécdoques" en *Investigaciones retóricas II*, Ediciones Buenos Aires, Buenos Aires.

Cine Documental

Traversa, Oscar (1983), *Cine: el significante negado*. Hachette, Buenos Aires.

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

Verón, Eliseo (1985), "El análisis del 'Contrato de Lectura', un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media", en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, IREP, París.

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

Voloshinov, Valentín (1992), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Alianza, Madrid.

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

Yébenes Cortes, María del Pilar, "Los lenguajes del código animado, estudio de la estética del animé (cine de animación japonés)", publicación electrónica en <http://www.uem.es/binaria/congreso/archivos-congreso/Pilar%20Yebenes.pdf>. Fecha de consulta: 11/05/2010.

Sitios Web

Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos I STEIMBERG, Oscar.

<http://www.semioticateimberg.com.ar/publicaciones/index.php>.

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

Cátedra de Semiótica de los Medios II. DEL COTO, María Rosa. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/publicaciones.php#iribarren>. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

Cine Documental

Waltz with Bashir sitio oficial en

<http://waltzwithbashir.com/crew.html>

Wikipedia <http://es.wikipedia.org>

Notas

¹ Resultados de mi tesina de grado. En Pinotti, Luciana (2013) *La animación no ficcional. Un análisis semiótico sobre el uso de la animación en la construcción del sentido en el documental animado*. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

²La Guerra del Líbano de 2006, conocida en Israel como Segunda Guerra de Líbano (en hebreo מלחמת לבנון השנייה, *Miljemet Lebanon Ha-Shniá*) y como Guerra de julio en el Líbano, fue un conflicto armado asimétrico entre las Fuerzas de Defensa Israelíes y el brazo armado de la organización chiíta Hezbolá, considerada como una organización terrorista por Estados Unidos, Israel y 4 países más, y que opera en territorio libanés y sirio. Dicho enfrentamiento comenzó el 12 de julio de 2006 y finalizó el 14 de agosto al entrar en vigencia la Resolución 1701 del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, que estableció un alto el fuego a partir de las 05:00 horas UTC de ese mismo día. En Wikipedia [http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra del L%3%ADbano de 2006](http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_del_L%C3%ADbano_de_2006). Fecha de consulta 20/11/2012

³La masacre de Sabra y Chatila fue una matanza de refugiados palestinos que tuvo lugar en dichos campos de refugiados, situados en Beirut Oeste, durante la Guerra del Líbano de 1982, a manos de la Falange Libanesa, en respuesta a la Masacre de Damour. Según una comisión interna israelí, la Comisión Kahan, las Fuerzas de Defensa de Israel apostadas en el Líbano estuvieron muy relacionadas con los hechos por no evitar las matanzas. Esta masacre mereció la calificación de acto de genocidio por parte de la Asamblea General de Naciones Unidas a través de su resolución 37/123.. En Wikipedia [http://es.wikipedia.org/wiki/Masacre de Sabra y Chatila](http://es.wikipedia.org/wiki/Masacre_de_Sabra_y_Chatila). Fecha de consulta 20/11/2012