

Proyecto de Graduación

Licenciatura en Crítica de Artes
UNA

Informe de Investigación

Alumna: Camila Pose

Año 2015

Profesores: Silvina Tatavitto

Nicolás Bermúdez

ÍNDICE

1.1. Tema	
1.2. Justificación	
1.3. Subdivisión tentativa del fenómeno.....	Página 2
2.1. Situación del tema.....	Páginas 2 a 3
2.2. Formulación del problema.....	Página 3
3. Análisis comparativo del problema.....	Páginas 3 a 9
4. Fuentes bibliográficas.....	Páginas 9 a 10
5. Ámbitos de intervención crítica propuestos	
6. Boceto para la producción de intervenciones críticas y/o de difusión.....	Páginas 11 a 13

1.1 Tema

El tema del proyecto es la realización de un análisis sobre la poética de Juan Pablo Zaramella, uno de los cineastas argentinos de animación contemporánea más reconocidos tanto en el plano local como internacional.

Se pretendieron analizar las particularidades de la obra de Zaramella respecto de las posibilidades expresivas que utiliza, las propuestas técnico-expresivas, el manejo de la comicidad, la construcción de los personajes y sus cuerpos.

El corpus del films seleccionado para los fines de la investigación, se compone de: *El desafío a la muerte* (2001), el primer cortometraje del autor realizado en Stop Motion; *Lapsus* (2007), hasta el momento el único film de animación digital; y *At the Opera* (2010), un cortometraje Stop Motion de apenas un minuto que sintetiza cuestiones características de su obra.

1.2 Justificación

La elección del tema de investigación surge de un interés por el cine de animación en general, y puntualmente por la obra de Juan Pablo Zaramella.

Observo que el reconocimiento de Zaramella como animador prestigioso está claro y, sin embargo, no encuentro ningún análisis serio sobre su obra. A partir de preguntarme ¿por qué Zaramella es el referente argentino cuando se habla de animación?, y en definitiva, ¿qué tienen sus cortometrajes?, me interesa volver a sus films desde la instancia de producción para, mediante un análisis comparativo, desmenuzarlos y “detectar” allí cuáles son las particularidades de su obra.

1.3 Subdivisión tentativa del fenómeno

Para el análisis del fenómeno, considero relevante analizar el corpus en relación con las posibilidades expresivas propias del lenguaje animado para observar qué recursos utiliza Zaramella como constructores de sentido en favor de la narración y en función de los dispositivos técnicos. Además, atender a los tópicos que construyen universos de significación específicos y su relación con los verosímiles posibles del cine de animación. Dentro del recorrido por los recursos propios de la animación que aparecen en la obra de Zaramella, considerar una especial atención a la mutabilidad de las formas –y su relación con el Stop Motion y la animación digital- y la caracterización y composición de los personajes. Por último, analizar cómo opera la comicidad en los films, en vista de evaluar si este aspecto es uno de los más relevantes para definir su estilística.

2.1 Situación del tema

Los cortometrajes de Juan Pablo Zaramella han recibido durante dos años consecutivos el premio al *Mejor Corto del Año* por parte del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Además, el director obtuvo en tres oportunidades de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina el premio Cóndor de Plata al *Mejor Cortometraje*. Asimismo, en el 2010, el Festival Internacional de Animación de Annecy presentó una retrospectiva de su obra y fue convocado como jurado del festival. *Luminaris*, su último cortometraje, ha ganado más de 300 premios internacionales (entre ellos, el Premio del Público y el Premio Fipresci de la Crítica Internacional en Annecy 2011), y fue preseleccionado al Óscar en la categoría *Mejor Corto Animado*.

El crítico cinematográfico Leonardo M. D'Espósito se refirió en la edición de mayo 2005 de *El Amante* a los films de Zaramella como “elegantes en su sencillez, donde hay un verdadero trabajo de depuración, de búsqueda de una emoción que eluda –en este campo es todo un desafío- el puro efectismo. Y una mirada sobre lo real que transforma lo cotidiano en otra cosa”, y agrega más adelante: “Zaramella parece ser un futuro posible –y casi faltante- para el cine argentino: el del ejercicio de la imaginación pura desde una perspectiva humana y cómica”. Por otro lado, en la revista on-line *Cortosfera*, Jorge Rivero escribe sobre *Luminaris* y entre algunas frases desliza: “(...) si a ésto le sumamos un enorme talento técnico y un fino sentido del humor, habremos llegado a resumir el estilo de su director, Juan Pablo Zaramella”.

Resulta evidente que los films de Zaramella cuentan con un atractivo que motiva la rebotante cantidad de premios recibidos durante toda su carrera, y lo llevan, así, a posicionarse como uno de los animadores más reconocidos del país. Si se busca “Cine de animación argentino” en la enciclopedia libre on-line *Wikipedia*, por ejemplo, figura el nombre de Juan Pablo Zaramella: “es considerado el más importante animador argentino contemporáneo. Todos sus cortometrajes fueron premiados en festivales de todo el mundo”.

Si bien son múltiples los elogios que reciben sus cortometrajes y las consideraciones de algunos críticos, no he hallado investigación alguna que se detenga seriamente sobre su obra, su estilo, su poética, todo aquello que lo hace distinguirse de otro director.

2.2 Formulación del problema

Considerando la selección de cortometrajes de Juan Pablo Zaramella, ¿es posible hablar de una “estilística de autor”? ¿Existen marcas distinguibles en cada film que refieran a una misma poética?

3. Análisis comparativo del problema

Como expresa Xavi Ribes en su texto *Los inicios de la animación audiovisual: la creación de un lenguaje* (2011), los creadores de la animación “importaron recursos semánticos de diferentes medios visuales como el cine de imagen real, los comics, el teatro o la fotografía. Con el tiempo y la experiencia, los animadores adaptaron esos elementos a los condicionantes técnicos y narrativos del cine animado” (1). De este modo, se concibieron las herramientas expresivas propias del lenguaje del cine de animación. En la etapa inicial del desarrollo de la animación, se distinguían dos grandes categorías que, con algunas modificaciones ligadas al avance de la técnica, aún hoy se mantienen. Estas son: la animación 2D (de “dibujos animados” y luego digitales) y la animación Stop Motion (utilizando la técnica del “paso de manivela”, es decir, fotograma a fotograma). Dentro de lo que engloba el Stop Motion, existe una variedad de técnicas que posibilitan la realización de este tipo de animación, a saber: con arena (Sand Animation), de recortes (Cut-Out Animation), con muñecos (Puppet Animation), con material moldeable (Clay Animation) y con actores reales (Pixilation). *At the Opera* y *El desafío a la muerte* han sido realizados en Stop Motion con plastilina, es decir, se engloban dentro de la categoría Clay Animation. *Lapsus*, por otro lado, pertenece a la animación digital 2D.

En la búsqueda de un código expresivo propio, el cine de animación se vio influenciado por una serie de elementos expresivos provenientes de otros campos, algunos de los cuales se volvieron a su vez, característicos del lenguaje animado por la reiteración de su uso (aún cuando después

aparecieron nuevos recursos). Es el caso, por ejemplo, de los signos de apoyo provenientes del lenguaje de las viñetas de los comics. La función de estos signos es la de subrayar la expresión de los personajes y mostrar sus reacciones emotivas. En nuestro ejemplo de animación 2D *Lapsus*, Zaramella se sirve de estos recursos para enfatizar la sorpresa y el asombro del personaje, representando una serie de rayitas que flotan sobre la cabeza del personaje (*Imagen 1*).

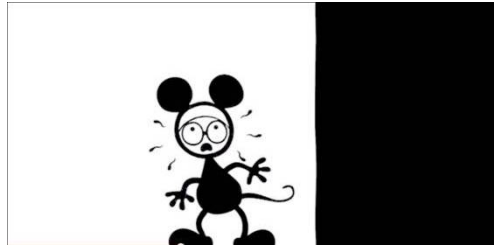


Imagen 1 - Lapsus

Un recurso semántico propio de la animación es la “anticipación del movimiento”. Este procedimiento se fue desarrollando como una forma de codificar el movimiento y se consolidó – junto con otras técnicas- alrededor de los años ’30. Los animadores siguen apelando a estos recursos y los adaptan a la técnica utilizada en la producción del cortometraje. Ribes afirma que la anticipación de una acción “se manifiesta en forma de una pausa visual que se produce en los instantes previos a la acción” (8) pero además, esta pausa también puede ser conceptual. La función primordial del uso de este recurso, radica en captar la atención del espectador y en facilitar la comprensión de la acción. En los tres cortometrajes seleccionados de Zaramella este efecto es utilizado pero su aplicación varía en cada caso. En *Lapsus* la anticipación responde a la lógica de la descomposición del movimiento (preparación, movimiento y prolongación). El movimiento/acción que procede a esta anticipación, responde a un componente externo a la voluntad del personaje. El espacio del cortometraje está dividido en dos: un lado *blanco* (desde donde aparece la monja) y un lado *negro* (hacia donde se encuentra atraída). Cuando la monja se asoma por primera vez al lado negro, se produce una pausa visual de un segundo en la que el personaje se mantiene estático en la posición de asomarse (*Imagen 2*). Esta pausa anticipa y enfatiza una acción, *algo que va a pasar*, y también suma suspenso en el nivel argumental del film (¿qué hay en el lado oscuro?). Finalmente, la cabeza de la monja que se ha asomado al lado negro es desprende del resto de su cuerpo y cae en la oscuridad. En este sentido, *Lapsus* es un ejemplo de todos aquellos cortometrajes que recuperan formas expresivas propias de la primera animación y las asimilan a las nuevas posibilidades que ofrece la tecnología digital.

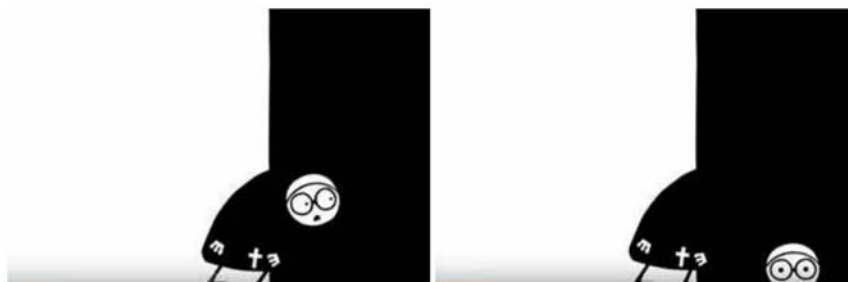


Imagen 2 - Lapsus

En *El desafío a la muerte* la “anticipación, acción y reacción” se vuelve la estructura misma del corto: (a) el faquir se prepara para licuarse, (b) se licúa, (c) se eleva su alma y sorbe su cuerpo para volver a la vida. Los tiempos de la cámara, la preparación y dilación anteriores al momento de la acción (el faquir se licúa) generan una atmósfera de tensión que posibilita captar la atención del espectador. No se trata aquí de la anticipación de un movimiento breve, como puede ser un salto/tropezón/desmayo de un personaje que va hacia algún lugar y le ocurre algo, sino que esta anticipación refiere más que a un movimiento, a la acción misma que conforma al cortometraje y es su *nudo* argumental. En este sentido, la anticipación juega un papel similar en *At the Opera* ya que aquí lo que se anticipa no es un movimiento breve, sino una situación que, en este caso, está vinculada a un efecto cómico. El espacio del cortometraje es un teatro y lo que muestra la cámara hasta la última escena es lo que pasa de un lado del teatro, del lado del público: personajes que lloran desconsoladamente, rostros expresivos deformados por las lágrimas. Los personajes desconsolados por el llanto producido por *aquello que están viendo* que *nosotros no vemos* generan una anticipación que produce una vez más, una atmósfera expectante que motiva al espectador del cortometraje a imaginar el fuera de campo. En este caso, hay una inversión buscada por un interés puesto en la comicidad ya que los rostros anticipan una “acción” que es más bien el motivo de su “reacción”: el último fotograma del corto es un plano total del escenario del teatro en el que se encuentran cebollas cantando (*Imagen 3*). El recurso de la anticipación no está aquí en función de un movimiento, sino más bien ligado a una búsqueda de comicidad que opera mediante un giro humorístico.



Imagen 3 – At the Opera

Por otro lado, una de las cuestiones más específicas de la animación es su potencial capacidad para la creación de entes sin límite alguno y las infinitas posibilidades de mutación de los mismos. Como afirma Mabel Tassara en *Efectos metaplastmáticos en la animación*: “(...) la imagen animada no está sujeta a la percepción de indicialidad como la fotográfica, y puede responder o no al iconismo” (3). Tassara retoma algunos conceptos de Hjelmslev (1971) acerca de la distinción entre “materia” y “forma” de la expresión. Tomaré a *El desafío a la muerte* para ejemplificar el movimiento que señala Tassara acerca de estas cuestiones: cuando la forma del cuerpo del faquir se licúa y por tanto, se deshace, se transforma, se vuelve una masa, “es la misma materialidad del significante visual la que se ve sujeta a una diferente presentación” (3). La metamorfosis de los entes junto con su capacidad para diversas mutaciones son procedimientos habituales de la animación, procedimientos que Zaramella utiliza en sus cortometrajes. La aplicación del concepto de *metaplasmo*, proveniente de la teoría retórica – “operación que altera la continuidad fónica o gráfica del mensaje, es decir, la forma de expresión

en tanto que manifestación fónica o gráfica”, define la Retórica General del Grupo μ de Lieja (1987:99)-, a la animación audiovisual le permite a Tassara plantear la hipótesis de que también las operaciones en este campo implican transformaciones sobre la forma de la expresión (la imagen, ya sea obtenida por dibujo animado o por digitalización). Un aspecto fundamental de esta cuestión, es la relación entre esta “cualidad transgresora de la potencialidad de mutación” (3) de la animación y la recurrente búsqueda de realismos. Este planteo deriva en una consideración acerca del estado de situación de la animación en general que se basa en dos tendencias fílmicas: por un lado, la que tiende a la búsqueda de realismos y por otro la que construye su significado sólo válido dentro del discurso (Tassara utiliza la distinción de Souriau (1965) entre artes *representativas* y *presentativas*). De este modo, Tassara sostiene que “en este vaivén entre ambas opciones se mueve toda la historia de la animación, y él se hace presente en la diversidad de sus géneros y estilísticas” (4). En los tres cortometrajes seleccionados de la filmografía de Zaramella, hay una asociación de los entes que protagonizan los cortometrajes con ciertos estereotipos humanos. Es decir: hay referencias claras hacia un más allá del discurso, pero estas son en el plano de los *personajes*. Sin embargo, no por recurrir a personajes que responden a estereotipos hay en estos tres films una búsqueda realista a nivel integral, pero sí hay citas a elementos externos al discurso. En *El desafío a la muerte* el personaje es un faquir, y por ello se entiende un hombre entregado a la meditación y elevación del espíritu, capaz de asumir pruebas de alto riesgo y salir victorioso. Los rasgos y el perfil del personaje son fácilmente identificables porque refieren a un estereotipo. El perfil “psicológico” del personaje se delinea mediante planos que lo muestran desde distintas angulaciones siempre con la misma expresión: solemne, inmutable, sabio, seguro. Desde el nivel temático, estamos ante un cuerpo que desafía las leyes de la vida y la muerte; desde el retórico, el cuerpo es una masa, plástica, elástica, se desarma y rearma. Siguiendo a Tassara, aquí vemos como el metaplasmo *efectiviza* lo imposible: “(...) la posibilidad de trocar la impotencia (humana) en potencia (sobrehumana)” (9). En este cortometraje, se integran elementos provenientes de universos *maravillosos* (Todorov 1982) a la lógica de los mundos *reales*.

En *At the Opera*, hay dos personajes que refieren a estereotipos: una mujer de clase alta llena de joyas y que hasta su lágrima se transforma en un diamante, y un hombre con una actitud sospechosa que recuerda a un guardaespaldas: de traje, con lentes oscuros y expresión seria. En este último caso, se apelan a los rasgos que refieren a un estereotipo para insinuar que el personaje porta un arma pero por el contrario, lo que lleva consigo es un pañuelo que utiliza para secar sus lágrimas. Aquí aparece una vez más el gesto cómico para resolver. Por otro lado, en *Lapsus*, el personaje es una monja intrigada por el “lado oscuro”. Hay frecuentes efectos *metaplastmáticos* con su cuerpo, ya que constantemente se desarma y modifica en el pasaje de lado blanco al negro. Lo atractivo es que cada “fragmento” de cuerpo es expresivo y se vuelve algo en sí mismo, independientemente del *todo* (las manos, por ejemplo, se vuelven otros cuerpos).

Esta característica del lenguaje, así como otras ya señaladas, conforman precisamente un abanico expresivo *propio* del cine animado. La aparición de estas cuestiones en la obra de Zaramella, lo posicionan como un animador con conocimientos sobre las posibilidades del lenguaje. Ahora bien, el hecho de utilizar en sus cortometrajes una serie de procedimientos particulares del lenguaje animado lo sitúan en un lugar de referencia dentro del campo. Hemos

visto que es posible aplicar cuestiones claves de la animación a la obra de Zaramella, y en este sentido, observado que el realizador se basa en estas posibilidades.

La comicidad

Tanto la presencia de elementos cómicos como su ausencia, son aspectos a tener en cuenta a la hora de abordar el análisis de un film de animación. Más allá de todas las clases de animación que se desarrollaron desde sus orígenes, hace casi cien años, la vinculación con lo cómico siempre resultó ser un eje central. Su presencia/ausencia debe tenerse en cuenta.

Al analizar la filmografía completa de Zaramella, advierto que el elemento cómico es recurrente y quizás, uno de los aspectos más sólidos para que sus cortometrajes cierren sentido y logren ser efectivos. Me detendré en señalar las diferentes operatorias presentes en cada uno de los films seleccionados en el corpus que estén al servicio del efecto cómico.

En principio, es preciso aclarar que, en la mayoría de los casos, el enunciador se acerca más a la figura del narrador que del descriptor. Esto se deduce de la preocupación puesta en narrar historias de personajes (en lugar de describir los detalles de las vidas de los personajes, por ejemplo). En los casos de *Lapsus* y *At the Opera*, la comicidad opera como elemento estructurante, mientras que en *El desafío a la muerte* se suma una fuerte vinculación con lo maravilloso. Partiendo de la base de que la comicidad actúa mediante el quiebre de un estado de cosas, en *At the Opera*, por un lado, predomina la descripción de la situación –repetición e hiperbolización de los rostros completamente conmovidos por la ópera- para dar al final un giro humorístico que marca el pasaje de la “tragedia” a la comedia. Este cortometraje responde a la lógica de la consecuencia inesperada, que es al mismo tiempo, absurda, ya que el plano final del escenario muestra que quienes están allí cantando son cebollas.

Como señala Oscar Traversa (1984) en el análisis de *Popeye* y *Tom y Jerry*, se puede “constatar en principio un rasgo común: la agresión corporal y sus consecuencias lacerantes como motivo de lo cómico” (128). De este modo, se habilita el pasaje de sensaciones del espanto a la risa. Esta operatoria, tan típica de los dibujos animados, también aparece en el corpus. En *At the Opera* se desprende de la deformación de esos rostros irritados, transformados, hinchados por el llanto. La confrontación de una seguidilla de rostros deformados por el llanto, hace eventualmente aflorar lo cómico. Lo mismo ocurre en *Lapsus*, donde el cuerpo de la monja se transforma y separa en el pasaje del lado blanco al negro: el cuerpo desarmado y en constante mutación (en formas que asumen su propia independencia) es algo “espantoso” para el ojo humano y, sin embargo, genera risa. Asimismo, en *El desafío a la muerte* el faquir desafía justamente a la muerte metiéndose en una licuadora. El objeto “licuadora” aparece como un elemento ajeno y absurdo al universo del personaje. Por un lado, aflora aquí lo cómico al ponerse en contacto dos elementos de distintos mundos: el faquir y el electrodoméstico (*Imagen 4*). El espanto generado por la agresión corporal que implica que el personaje se licúe y se vuelva un líquido-pasta, se torna risa cuando luego de unos segundos de suspenso que acentúan el “horror”, el alma del faquir sorbe su “licuado de cuerpo” y se reconstruye. El giro humorístico aparece para aliviar la tensión y resolver con comicidad. Considero que la plastilina de *At the Opera* y *El desafío a la muerte* le quitan a esta dinámica de agresión corporal como generadora de risa cierto componente morboso –más propicio de ser sugerido por personas de *carne y hueso*- o más bien,

el componente morboso se vuelve atractivo por la materialidad. Como afirma Paul Wells en *Fundamentos de la animación* (2007), “los animadores de Stop Motion y arcilla siempre han defendido como el gran atractivo del 3D Stop Motion la *materialidad y textura* de su trabajo” (6).



Imagen 4 – El desafío a la muerte

Por otro lado, es necesario retomar las observaciones de Henri Bergson ([1899] 2003) acerca de que el terreno propio de lo cómico necesita de una suspensión de las emociones ya que se trata de una “*insensibilidad* que de ordinario acompaña a la risa. Dijérase que lo cómico sólo puede producirse cuando recae en una superficie espiritual lisa y tranquila. Su medio natural es la indiferencia. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción” (13). Precisamente en *At the Opera* la representación hiperbolizada de la “emoción” como sentimiento abstracto encarnado en personajes que lloran desconsoladamente y, por lo tanto, personajes emocionados ante una situación determinada, se aleja de generar esto mismo en el espectador. Es decir, la exageración de la representación de la “emoción” al contrario de ser un gesto que busque envolver al espectador en esa misma sensación, provoca indiferencia, alejamiento. Esto se deduce de las marcas enunciativas: la cámara muestra una misma situación (la emoción representada en el llanto) a partir de muchos ejemplos particulares, repetitivos en cuanto al tema, sin involucrarse, con la distancia de un narrador en tercera persona. Hay de hecho, hasta evidencia de la presencia de la cámara (*Imagen 5*).

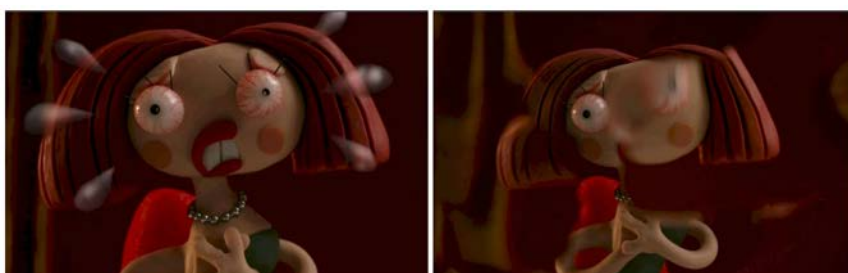


Imagen 5 – At the Opera

Asimismo, el gesto enunciativo fuerte tiene que ver con lo dicho anteriormente respecto de la anticipación de la acción: el enunciador anticipa el giro humorístico (y esa anticipación hace que sea efectivo) mediante una serie de planos de personajes emocionados (*Imagen 6*) que acompañados con la intensidad de la música generan tensión y atención, para luego rematar con los planos finales que cierran sentido desde lo cómico y lo absurdo.



Imagen 6 – At the Opera

En definitiva, se puede considerar que todas estas operatorias empleadas al servicio de la comicidad (repetición, hiperbolización, absurdo, agresión corporal) son capaces de generar risa por –siguiendo a Freud (1997)- el grado de disparate que las formas de animación articulan. Lo que Freud llama “disparate liberado” encuentra lugar en los mismos lugares donde se libera la fantasía y se quiebra cierta lógica de lo real: en todos los espacios de irrupción de lo inconsciente (el sueño, las ensoñaciones), en los géneros y estilos de la cotidianidad y del arte que lo permiten, y en la figuración retórica.

En compendio, los cortometrajes de Zaramella tienen una estructura visual y narrativa elaborada y, al mismo tiempo, altamente efectiva y comprensible. En este sentido, a la sofisticación del producto se le suma la popularidad de sus efectos.

Además, cada cortometraje se presenta como un todo en el que la integridad de los sentidos aún: la estética de cada uno (los colores, la música, la manera en que se presentan) es coherente con el universo que representa. El componente cómico, presente en mayor o menor grado en toda su filmografía, es un elemento que hace de los films textos dinámicos. Todas estas características, refieren a un estilo cuyos rasgos predominantes se relacionan con una gran capacidad de combinar elementos propios del lenguaje animado que reflejan un pensamiento y estudio sobre el lenguaje mismo, y producen films sofisticados en cuanto a la técnica y la realización. De este modo, otro rasgo fundamental de su estilística tiene que ver con la construcción de mundos y universos coherentes tanto desde lo estético como desde lo narrativo. Y, por último, el complemento distintivo que aporta lo cómico.

4. Fuentes bibliográficas

Parte de la bibliografía seleccionada, repara en la teoría sociosemiótica y la metodología de análisis como base para el desarrollo de la investigación. La teoría de los discursos sociales de Verón, considera que los procesos de producción de sentido pueden ser observables en las relaciones intertextuales a partir del análisis discursivo. Los desarrollos teóricos de Steimberg sobre género y estilo, y su modelo de análisis a partir de tres grandes niveles -retóricos, temáticos y enunciativos- resultan fundamentales como metodología de estudio. Siguiendo a Steimberg, la articulación de estos tres conjuntos de rasgos permite un segundo momento de análisis que posibilita vislumbrar regularidades y quiebres entre los discursos. Este análisis interdiscursivo evidencia tanto la repetición como la novedad.

Teniendo como base un marco teórico preferentemente semiótico, la bibliografía podría organizarse en otros dos grandes polos: textos sobre teoría cinematográfica, cine de animación,

técnica de Stop Motion, por un lado; y textos sobre estilo, teoría y estilística cinematográfica, por el otro.

Por último, incluyo los escritos sobre la risa de Bergson y Freud a los fines del estudio sobre la comicidad en el corpus. Para el mismo análisis, sumo el ensayo de Kirchheimer y el artículo de Steimberg y Traversa acerca de lo cómico y el arte.

- **Bejarano Petersen, Camila** (2011) *El problema del grado cero en la estilística cinematográfica y, en particular, en los realismos*. Buenos Aires, revista Figuraciones n°8.
- **Bergson, Henri** (2003) *La risa*. Buenos Aires, Losada.
- **Burch, Noël** (1970) "Cómo se articula el espacio-tiempo" en *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.
- **Freud, Sigmund** ([1900] 1980) *El chiste y su relación con el inconciente* en Obras completas Tomo VIII. Buenos Aires, Amorrortu.
- **Grupo μ** ([1982] 1987) *Retórica General*. Barcelona, Paidós.
- **Kirchheimer, Mónica** (2005) *El reproche de la comicidad. Lecturas sobre dos dibujos animados no infantiles*. Buenos Aires, revista Figuraciones n°3.
- **Metz, Christian** (1970) "El decir y lo dicho en el cine" en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- **Metz, Christian** (1979) "Figuras 'finas', figuras 'amplias'" en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginado*. Barcelona, Gustavo Gilli.
- **Metz, Christian** (2002) "Propuestas metodológicas para el análisis del film" en *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Barcelona, Paidós.
- **Quintana, Ángel** (2011) "Cuerpos" en *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona, Acantilado.
- **Ribes, Xavi** (2011) *Los inicios de la animación audiovisual: la creación de un lenguaje*. Barcelona, Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación.
- **Soto, Marita** (2004) *Operaciones retóricas*.
- **Steimberg, Oscar** (1998) "Proposiciones sobre el género" en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel.
- **Steimberg, Oscar** (2005) fragmento "Recordatorio del concepto de estilo" en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel.
- **Steimberg, Oscar y Traversa, Oscar** (2005) *Del arte en lo cómico, de lo cómico en el arte*. Buenos Aires, revista Figuraciones n°3.
- **Verón, Eliseo** (1986) *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.
- **Verón, Eliseo** (2004) "Diccionario de lugares no comunes" en *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires, Gedisa.
- **Tassara, Mabel** fragmento de "Análisis de figuración cinematográfica".
- **Tassara, Mabel** *Efectos metaplastmáticos en la animación* en *Animación. Encuentros de géneros, lenguajes, figuras*. Buenos Aires, Imago Mundi, en edición.
- **Traversa, Oscar** (1984) *Cine: el significante negado*. Buenos Aires, Hachette.
- **Traversa, Oscar** (2001) *Aproximaciones a la noción de dispositivo*. Buenos Aires, revista Signo y Señal n°12.
- **Todorov, Tzvetan** (1982) "Los dos principios del relato" en *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Ávila.
- **Wells, P.** (2007) "La animación 3D Stop Motion" en *Fundamentos de la animación*. Barcelona, Parramón.

5. Ámbitos de intervención crítica propuestos y 6. Boceto para la producción de intervenciones críticas y/o de difusión. Estructura preliminar de cada producción

Producto 1: Ensayo para ser compilado en un libro sobre cine animado argentino, poéticas de autores, etc.

El texto estaría compilado junto con otros ensayos en algún libro preferentemente sobre esta temática en particular. Podría ser acerca de poéticas de cineastas de animación, en el que cada capítulo de diversos autores refiriera a un director en específico; o bien, acerca de problemáticas o aspectos del cine de animación argentino, en el que se destinaría un capítulo al ensayo sobre la obra de Juan Pablo Zaramella a modo de animador local reconocido. La publicación podría pertenecer a una editorial universitaria. El hecho de que el texto sea compilado junto con otros, ubica inevitablemente al ensayo en relación directa con estos discursos, con los cuales se entablarían relaciones de quiebre, regularidad, acumulación de información o reflexiones. En este sentido, sería importante la ubicación del ensayo con respecto a los demás (en cuanto al orden en el que aparecen).

Respecto del público, contemplo un lector especializado.

La estrategia discursiva será argumentativa. El texto tendrá un carácter académico reflexivo, con terminología específica.

Introducción que contenga un breve repaso de la trayectoria del director y una apertura del terreno reflexivo introduciendo la noción de *estilo* y *poética*. El texto tendrá subtítulos que permitirán organizar la información y el desarrollo. También, se incluirán pequeños fotogramas de algunos films a modo de ejemplificación de algún aspecto en particular.

Producto 2: Retrospectiva de la obra de Zaramella en el marco del Festival Cartón.

El Festival Cartón –Festival Internacional de Cortos de Animación La Tribu- fue fundado en 2011 por el programa radial *Va... de Retro* y el área audiovisual de FM La Tribu. En su período de formación, contó con el apoyo del humorista Caloi, quien fue uno de los difusores más importantes de animación independiente en el país.

El festival es anual y participan cortometrajes provenientes de todas partes del mundo. Además de la competencia, se realizan talleres, teleconferencias, charlas y ferias de historietas. En su sitio web afirman que su objetivo es “disfrutar e impulsar el cine de animación como medio de comunicación y expresión de ideas artísticas, técnicas y políticas”. En este sentido, el festival se posiciona como un espacio de comunicación, interacción y debate.

La propuesta del festival es activa y busca avanzar en el terreno de la animación: en la cuarta edición de Cartón (2014), surgió la iniciativa de instalar el 9 de noviembre como el Día de la Animación Argentina. Ese mismo día pero en 1927 se estrenaba en Argentina el primer largometraje animado de la historia: *El Apóstol* de Quirino Cristiani. La iniciativa del proyecto de ley tiene dos finalidades: desempolvar la figura olvidada del pionero de la animación y generar una jornada nacional dedicada exclusivamente a la difusión de la animación. Proyectos como éste, evidencian que el espacio que genera el festival es dinámico y productivo.

En ediciones anteriores, Juan Pablo Zaramella participó como jurado por ser uno de los “más prestigiosos referentes de la animación nacional”, afirman en la página web. El espíritu del Festival Cartón, que es también el de FM La Tribu, es abierto, de búsqueda, reflexión y debate. Resulta, entonces, factible ubicar a la muestra en el marco del festival ya que el emplazamiento no la limitaría al mero título de “homenaje”. Quizás el término “homenaje” refiere inevitablemente a la recuperación de un pasado para observarlo y adorarlo. Pretendo que la muestra en sí misma actúe en el presente más allá de mediante la mera recuperación de films ya realizados y estrenados en un *pasado*: la elección de montar una retrospectiva de la obra de

Zaramella aspiro que sea una observación y reflexión desde el presente. Además, Zaramella es un realizador aún joven que sigue produciendo.

La idea sería organizar la muestra en torno a tres momentos de la obra del cineasta -el Stop Motion en plastilina, la animación digital y la pixilación- y trazar simetrías entre ellos. Estas “simetrías” referirían a aspectos ligados, principalmente, al tratamiento de los cuerpos, el humor y la confluencia de la técnica y poetización de las formas en función de lo narrado, del *relato* de cada film. En síntesis, se trata de una “muestra de autor” que hará foco en el *estilo*.

En principio y en términos generales, se requerirán impresiones de fotogramas de los cortometrajes para las paredes del salón donde tiene lugar el festival, al menos dos pantallas para proyectar los cortometrajes y folletos informativos hilvanados con el mismo estilo de la muestra. Asimismo, la escritura de los textos curatoriales que acompañarán los fotogramas y proyecciones.

En cuanto a los folletos, se organizarían tentativamente del siguiente modo: escueta biografía del director; referencia al “estado de situación” de la animación en el país (conciso recorrido histórico); el *estilo* del autor: características generales que aludan a similitudes que atraviesen el corpus. El texto le proporcionará al enunciario información general y un breve análisis específico de la obra a través de ciertos ejes centrales (el cuerpo, el humor, la técnica). El tono será formal pero aclaratorio: no se darán por sentados conocimientos específicos sobre el tema sin un comentario informativo al respecto. Se intentará ser lo más preciso y sintético posible, pero expresando e invitando a la reflexión sobre elementos particulares de la poética del autor. En este sentido, el discurso quizás sea algo sugerente: a pesar de hacer referencia a cierto nivel de análisis, no tendrá éste una profundidad académica sino de divulgación.

Para sumarle a la muestra una actividad recreativa y darle, así, mayor dinamismo, se ubicarán dentro del salón dos “dispositivos” que permitan experimentar la realización de una breve secuencia de Stop Motion. Para ello serán necesarias dos maquetas en plastilina, que sean similares a las de algunos cortometrajes de Zaramella (el templo del faquir de *El desafío a la muerte*, por ejemplo) y uno o dos personajes de plastilina por cada maqueta (también podrían ser personajes de sus films). Cada maqueta estaría colocada sobre una mesa. Delante de cada maqueta, habrá una cámara fotográfica fija sujeta a la mesa.

La idea de la actividad, es que el público motivado por las representaciones de la muestra, participe activamente experimentando la manipulación de la materialidad con la que se realizaron muchos de los cortometrajes de Zaramella y el registro fotográfico del mismo para construir movimiento. Esta actividad, referirá al proceso de producción de los films. Por último, serán necesarias dos pantallas que, conectadas a la cámara, visualicen las fotografías capturadas y mediante la secuencia de proyección –si las fotografías fueran efectivas- la actividad concluya con un pequeño fragmento de Stop Motion que sugiera movimiento.

La muestra está dirigida a todo el público interesado en animación. En principio, el público “inmediato” será el que asiste anualmente al Festival Cartón (ya sea desde el lugar de realizador o espectador). Sería conveniente difundir la muestra para así maximizar la afluencia de público tanto al Festival como a la muestra en sí misma. La actividad que propone la muestra, se dirige también a un público infantil.

Producto 3: Artículo para la revista de animación on-line “cineanimado.com”.

“Cineanimado.com” es la primera revista latinoamericana de animación on-line. Fue fundada en enero de 2009 y cuenta con 33 ediciones que, en su mayoría, son mensuales o bimensuales. Cada ejemplar on-line contiene aproximadamente 40 páginas de información sobre la actualidad del mundo de la animación, críticas, informes, entrevistas, entre otros. Las ediciones están organizadas en diferentes secciones (en algunos números se agrega o quita alguna sección), a

saber: *Estrenos, Actualidad, Entrevista, Especial, Taquilla y Festivales*. Los artículos tienen un carácter informativo y de difusión, con un léxico informal, simple y claro que construye un enunciatario interesado pero no-especializado.

En la página web “cineanimado.com”, que es donde se publica la revista, el medio habla de sí mismo y define su postura. En principio, el grupo que conforma la revista se describe como “apasionados del cine en general, y de la animación en particular”. El enunciador busca generar empatía con el lector al hacer hincapié en la igualdad de condiciones que los une: “esa condición nos coloca, como espectadores, en un escenario que seguramente compartimos con muchos de los que visitan este sitio”. El cuerpo de redactores está integrado por directores de cine, animadores, guionistas y periodistas.

Se planea la escritura de un artículo destinado a la sección *Especial* acerca del estilo de los cortometrajes de Juan Pablo Zaramella. El motivo de la publicación sería la difusión de la obra de uno de los animadores más reconocidos de Argentina, que realiza films hace años pero que aún sigue produciendo. Es decir: despertar el interés por la obra particular de Zaramella, principalmente por *su manera* de hacer animación. La nota sería de doble página, con imágenes de diversos cortometrajes y recuadros que focalicen en algún aspecto en particular. En cuanto al texto, éste estará destinado a un lector interesado pero no necesariamente especializado.

Producto 4: Video-ensayo que se transmita por el canal INCAA TV.

INCAA TV es la señal de cine del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, operada por Radio y Televisión Argentina y fundada en 2010. Este canal, conforma junto con otras 15 señales digitales el paquete de Televisión Digital Terrestre gratuito, perteneciente al Estado Nacional. INCAA TV cuenta con una programación las 24 horas, prioriza producciones argentinas de todas las épocas, pero también proyecta películas iberoamericanas y en otras lenguas. El canal está disponible en la Televisión Digital Argentina y en la mayoría de las operadoras por cable.

INCAA TV es la única señal pública difusora de cine que considera al cine argentino como patrimonio nacional. En su página web afirman: “quienes hacemos INCAA TV tenemos la certeza de que el cine sólo encuentra su sentido final en el contacto con el público”. Por su carácter popular, gratuito y plural, el canal es un potencial medio de difusión cinematográfica.

Además de la proyección de películas, INCAA TV transmite ciclos (que se proyectan durante el día, la tranoche o las 22 horas) y programas.

El cortometraje será un video-ensayo que se apropie de fragmentos de cortometrajes de Zaramella para resignificarlos mediante una nueva puesta en relación entre ellos. En lugar de realizar un documental que proporcione reflexiones y análisis orales sobre el estilo del director - texto que se apoyaría en las imágenes de los cortometrajes-, la propuesta fílmica es sintetizar en unos pocos minutos la esencia de la obra de Zaramella con la obra misma: fragmentos de distintos films del autor puestos a funcionar en un nuevo discurso. La técnica empleada será entonces la del *found footage* (metraje encontrado) que puede definirse como un tipo de apropiacionismo que consiste en tomar fragmentos de films, manipularlos y reutilizarlos para crear nuevas obras. En este caso, todos serán de la misma procedencia. El video-ensayo intentará sintetizar mediante mecanismos como la repetición, yuxtaposición y ejemplificación, aquellos aspectos de la obra de Zaramella donde se detecten recurrencias.