MEMORIA(S) DEL TRAZO. LA REPRESENTACIÓN DEL EXILIO EN LA ANIMACIÓN DOCUMENTAL: *JOSEP* (AUREL, 2020)*

ROBERT ARNAU ROSELLÓ

1. INTRODUCCIÓN. LA ANIMACIÓN COMO MATERIA DOCUMENTAL

El cine de lo real contemporáneo ha experimentado en las últimas décadas profundas transformaciones que han ampliado su tradicional concepción, íntimamente ligada al valor indicial de la imagen foto-cinematográfica y su presunta analogía con la realidad. Estas transformaciones, desencadenadas por sus múltiples hibridaciones, conforman un panorama que extiende los límites clásicos del concepto, conectándolo con otras esferas, aparentemente lejanas, incluso, supuestamente antagónicas (Arnau, Sorolla y Marzal, 2023). En ese sentido, aunque los caminos del cine documental y del cine de animación han discurrido paralelamente, con escasas intersecciones, la relación entre ambas esferas no es, en absoluto, nueva. Sin embargo, en los últimos años asistimos a una poderosa revitalización y una intensa actualización del vínculo entre ellas, que cristaliza en la emergencia de un corpus heterogéneo de producciones inscritas en ese presunto ámbito compartido, un nuevo espacio creativo híbrido, experimental por naturaleza, que despliega estrategias discursivas donde las voces de sus autores/as reflexionan sobre la memoria, la guerra y sus consecuencias traumáticas. Así, nos planteamos analizar la relación que se establece entre imaginación, subjetividad y memoria en la animación documental —cine documental animado o documental de animación, según cada autor—, para profundizar en el estudio del proceso de construcción del efecto de verdad (Zunzunegui y Zumalde, 2019), prestando atención a la singularidad de las voces autorales emergentes, al eminente papel catalizador de las experiencias traumáticas del pasado que cristalizan en estas obras, así como a sus particulares procesos de significación. Desde este punto de partida, la película de animación *Josep* (Aurel, 2020) supone un caso de estudio ineludible en el ámbito español por el entramado visual que la conforma, resultado de un complejo maridaje entre realidad e imaginación, entre documental y animación, entre memoria y relato, que lo sitúa en la vanguardia creativa del cine de lo real contemporáneo producido en España. Provisto de una cierta polifonía de elementos narrativos, expresivos, argumentales, plásticos, intertextuales y metarreferenciales en la construcción de sus enunciados visuales y, en consecuencia, sus procesos de significación, se trata de un film clave en la representación animada de la posguerra y el exilio español, abordados desde la base de una (pos)memoria dialéctica que se establece entre los dibujos de Josep Bartolí y la animación de Aurel.

El uso de la animación documental como elemento expresivo principal del relato, desencadena ciertas reflexiones en torno a su naturaleza y las capacidades para afirmar su valor «documentalizante», que pueden equipararse a las del tradicional (y sacrosanto) documento fotográfico.

2. NATURALEZA Y ESPECIFICIDAD DEL DOCUMENTAL ANIMADO

En las teorizaciones clásicas, no se considera en absoluto el documental de animación. De hecho, ni Nichols (1997) ni Renov (2004) ni Winston (1995) hacen referencia a él, olvidando, quizás, que el propio John Grierson, uno de los directores pioneros del género documental, fue uno de los principales impulsores de las colaboraciones entre documentalistas y animadores. Plantinga (1997) es el único de los teóricos pioneros cuya aproximación permite empezar a pensar en el documental animado como una posibilidad factible de representación de la realidad. Pero en lo referente a su propia especificidad, DelGaudio (1997) es la primera autora que reivindica su identidad propia y abre el debate sobre la posible emergencia de un nuevo género, planteando que estas propuestas trabajan la representación y la reconstrucción de la realidad desde un nuevo registro, no basado tanto en la mímesis, sino en la subjetividad y el testimonio personal del autor. En ese mismo sentido, profundiza Wells (1997; 1998), que propone la definición del complejo territorio que ocupa el documental animado, acuñando el término *animated documentary* (documental animado) para referirse a las producciones que usan la animación con una cierta voluntad testimonial o documental, dotando, así, de un sustento conceptual a la investigación sobre este particular espacio creativo. Por otro lado, las posiciones de Lawandos (2002) se centran en analizar la naturaleza del documental animado identificando un grado de iconicidad que se acerca con sus propios mecanismos expresivos a la indicialidad, aunque desde un código específico. Posteriormente, Kriger (2012), Martinelli (2012), o Honess Roe (2013), coincidirán en señalar la ruptura con la pretensión de indicialidad del documental clásico como una de las principales señas de identidad de los documentales de animación. El trabajo de Honess Roe (2013), que supone el primer estudio sistemático sobre esta particular relación entre documental y animación, en el que propone una definición (hoy extendida y cuasi normativa) y caracterización de un género en consolidación, con características definitorias propias, es un referente teórico en el campo. Para ella, la animación documental es el resultado del entrecruzamiento de los modos de representación documentales y los propios de la animación. Honess Roe la define como un trabajo audiovisual, producido digitalmente, filmado o directamente manipulando el soporte en celuloide, que presenta tres características principales: ha sido grabado o creado *frame* a *frame*; trata sobre el mundo, más que sobre un mundo imaginado en su totalidad por la creadora o el creador; ha sido presentado como documental por sus productores y/o recibido por su público, en festivales o en la consideración crítica como documental. A pesar de que esta definición es la más citada en este campo específico de estudio, es necesario señalar que plantea algunas limitaciones que no podemos desarrollar con detalle aquí por problemas de extensión. Como recuerda Moral Martín (2025: 42), «la prolijidad definitoria no esconde sin embargo ciertas limitaciones de orden epistemológico que impiden perimetrar con nitidez la categoría. De hecho, a poco que se exploren cada una de las tres condiciones comienzan a surgir las primeras dudas». De cualquier modo, son esenciales para una más amplia comprensión del objeto los trabajos de Ward (2005), Khajavi (2011), Formenti (2014) y Skoller (2011) o, más recientemente, los de Murray y Ehrlich (2018) y Ehrlich (2021), que sientan definitivamente las bases para un análisis del fenómeno de más amplio espectro. En nuestro país, apenas unos pocos autores han tratado el tema, como Català (2010), Vidal (2011) o

Cock Peláez (2012), que nombran tangencialmente la existencia del espacio híbrido entre documental y animación. Otras investigaciones relevantes, como las de García López (2013; 2019), Sánchez-Navarro (2013, 2019), Burgos (2015), Fenoll (2018; 2019), Moral Martín (2020), Moral Martín y Del Caz Pérez (2020), Martí López (2020), Lorenzo Hernández (2021), Martín Sanz (2021) o Zylberman (2022), han tratado específicamente el objeto de estudio documental de animación, aunque parcialmente, centrándose, en cada caso, en aspectos concretos del fenómeno.

3. DOCUMENTO, SUBJETIVIDAD Y DENUNCIA EN EL FILM *JOSEP* (AUREL, 2020)

Es necesario advertir desde el principio que el largometraje que nos planteamos analizar aquí es un trabajo único, atípico, cuya naturaleza híbrida y carácter marcadamente experimental ponen en jaque todas las adscripciones genéricas que estructuran la industria audiovisual. De ahí, entre otras cosas, su enorme interés. Si tenemos en cuenta el ingente corpus de películas producidas en la última década y su más que reseñable diversidad temático-formal, podemos afirmar que *Josep* destaca, entre ellas, porque condensa en su propuesta aproximaciones muy dispares, elementos expresivos cuya síntesis da cuenta de las muy diversas formas de representar la realidad a través del dibujo animado que se manifiestan en la combinación de procedimientos expresivos heredados del cine de ficción, la animación y el documental. Dirigido por Aurélien Froment, con el alias de Aurel, descansa sobre un peculiar modo de estructurar la narración como un pilar básico en la evolución del relato entorno al que pivotan las distintas líneas argumentales, aunque introduciendo una quiebra explícita y reiterada de la linealidad, proponiendo, así, una construcción arborescente (o rizomática) que se desarrolla en función del tipo de enunciación y los mecanismos empleados para ponerla en pie, como veremos. El relato que presenta la película se sitúa en un contexto real, el del final de la Guerra Civil española (1936-1939) e inicio de la posguerra, que sirve de anclaje histórico para presentar la historia y reivindicar el testimonio gráfico de un personaje también real, el artista catalán Josep Bartolí (1910-1985), cuya memoria permanecía prácticamente olvidada en España. A punto de finalizar la contienda, en febrero de 1939, ante la oleada de republicanos que huyen de la dictadura de Francisco Franco hacia el exilio en el país vecino, el gobierno francés recluye a los españoles en campos de concentración. No había casi ninguna posibilidad de supervivencia: «El río humano continuaba desbordándose sobre Francia. Nada había previsto ni preparado para ellos» (Montseny, 1969: 22). Entre los innumerables prisioneros se encuentra Josep Bartolí, un brillante artista militante marxista que ha luchado contra el régimen de Franco y cuyo testimonio gráfico está en la base de la narración. Su vida en el campo, sus dibujos, su relación de amistad con uno de los gendarmes, su huida y posterior exilio en México y Estados Unidos son las tramas principales de la historia. Durante su exilio en Nueva York, entablará relación con los ambientes artísticos más vanguardistas del momento; comienza a publicar sus dibujos e ilustraciones revistas como *Holiday Magazine* y *Saturday Evening Post* e incluso trabaja como escenógrafo en la industria del cine. En 1973, recibirá el prestigioso premio Mark Rothko de Artes Plásticas, por la trascendencia de una obra en la que las temáticas políticas y sociales seguirán despertando su interés hasta su muerte en 1995, en la misma ciudad que lo había acogido de su exilio cincuenta años antes. Sin embargo, el film de Aurel no es solo una biografía, sino que aborda descarnadamente la problemática de los refugiados españoles (Lorenzo Hernández, 2021), aunque lo hace a través de las experiencias y obra de Bartolí, en una metonimia fílmica que nos muestra la parte por el todo.

Además, el largometraje pone en marcha, en sus diferentes aspectos formales, diversos juegos

expresivos nacidos de la combinación y la manipulación de elementos tales como la temporalidad, la metarreferencialidad o la confusión de narradores. Por ejemplo, el concienzudo trabajo de sutura que se produce con los distintos tiempos narrativos y los diversos planos temporales, que mecen el relato en función de una ida y vuelta temporal hacia y desde los diferentes escenarios de la vida de Josep, cuyo tratamiento cromático se erige entorno a la dialéctica, el contraste: el desgarro del exilio, la entrada a Francia por los Pirineos, las estancias y las deplorables condiciones de vida en los campos de concentración franceses, la huida a París y la detención por la Gestapo y, finalmente, los sucesivos exilios a Túnez, México y Nueva York. Un mosaico de escenas de su vida que se desarrollan en un tiempo cinematográfico que deambula entre pasado y presente, apartándose voluntariamente del relato lineal, suturando espacios y tiempos dispersos o, incluso, llegando a permitirse ciertas licencias narrativas, como no respetar estrictamente la cronología de los hechos. Todo ello, narrado desde un tiempo presente —contemporáneo, anclado en la propia producción del film— desde el que un Serge anciano reconstruye la historia al contársela a su joven nieto (a la sazón, también dibujante en ciernes). Esta imbricación de capas temporales, aparentemente desordenadas e inconexas va encajando a medida que avanza el relato y conforma una visión poliédrica del personaje de Josep, de su contexto histórico-geográfico y, por extensión, de aquello que simboliza: el exilio republicano.

Ocurre lo mismo con la enunciación. Podemos encontrar rastro de estas aproximaciones lúdicas en los hábiles juegos enunciativos o en la explícita confusión de narradores que jalona la mayor parte del relato y sorprende al espectador con un giro diegético de primer orden. Desde el inicio del film, se cimenta una identificación entre el narrador y el protagonista de la historia, de tal forma que, aunque parece (se hace parecer) que el narrador sea el propio Bartolí, con este inesperado giro descubrimos (en pleno desarrollo de la diégesis) que el narrador es Serge, un gendarme francés que entabla amistad con Bartolí y encarna al coprotagonista del relato. Este hecho no es inocente ni casual, sino que se encuentra en la base de la historia, que renuncia, así, al punto de vista de los represaliados, para recaer sobre el punto de vista de los perpetradores (aunque con el matiz esencial de que se trata de un perpetrador benevolente, que no comulga con la represión que despliega el estado francés, hasta el punto de convertirse en amigo íntimo de Bartolí). Podríamos decir que se materializa el giro del trauma del victimario al trauma del perpetrador que propuso Morag (2013), que enfatiza sus efectos psicológicos y «exige una compleja negociación de los desajustes entre memorias post-traumáticas» (Sánchez-Biosca, 2016: 14).

Un último ejemplo podemos encontrarlo en la práctica inmovilidad del dibujo del largometraje, como las ilustraciones de Bartolí de las que proviene. En realidad, si analizamos el movimiento de los elementos gráficos, se trata de un film ilustrado, antes que de un film animado (restringiendo, aquí, el sentido de la palabra animación estrictamente al movimiento de las figuras). Dicha condición estática refuerza la identificación entre ambas aproximaciones gráficas (Bartolí/Aurel) y remite al régimen visual prefotográfico como sustrato esencial de su construcción discursiva. La inmovilidad del dibujo del cómic, en su vertiente documental, es prefotográfica, pero, al mismo tiempo, "conserva la influencia que el movimiento cinematográfico ha efectuado en las formas visuales, móviles o inmóviles" (Català, 2011: 56). De esta manera, podemos distinguir dos bloques antagónicos en el tratamiento del tiempo a través de la animación: un bloque hace referencia directa al pasado en los campos franceses, más fijo que móvil, en el que se usa una gama cromática terrosa, de colores más apagados, pardos, con una animación 2D, algo discontinua y, esencialmente, basada en la inmovilidad de los dibujos de figuras humanas. Frente a ellos, otro bloque muestra el presente del relato

(el tiempo desde el que se cuenta la historia), en el que se utiliza una paleta cromática muy ampliada, con colores intensos y una variedad de pigmentos destacable, así como una animación más fluida, en la que el movimiento está mucho más presente. De este modo, el autor se aparta voluntariamente de un cierto hiperrealismo dominante en la animación contemporánea 3D, en busca de texturas y efectos que se asemejan a las de otras técnicas pictóricas, como la acuarela.

4. AUTORREFLEXIVIDAD, METARREFERENCIALIDAD E INTERTEXTUALIDADES ENUNCIATIVAS

Llegados a este punto, es necesario detenerse en algunos de los aspectos que hemos analizado más arriba, para centrar nuestro análisis en el carácter autorreflexivo, metarreferencial e intertextual del relato y cómo se plasma este carácter múltiple en los enunciados visuales del film. Los modos en que se organiza la narración y los elementos empleados en su construcción nos permiten identificar las principales estrategias discursivas de la película, que se convierte, así, en un banco de pruebas polivalente, capaz de desplegar maniobras muy diversas y congregar elementos dispares (en el propio o en otros textos) en torno al tronco narrativo nuclear. Desde ese punto de partida, el largometraje funciona como un ensayo autorreflexivo sobre la memoria que reflexiona acerca de su naturaleza discontinua a partir del uso de ciertos elementos específicos. Dos secuencias condensan esta operación. La primera sirve de anclaje para que la reflexión se plantee sin ambages en la posterior. En ella, Serge recuerda una noche al borde del mar en el campo de concentración junto a Josep, en la que se nos muestra a Frida Kahlo en colores vivos, intensos, saliendo del agua del Mediterráneo para dar ayuda a encender un cigarrillo a Josep mientras conversa con Serge. Algo completamente inverosímil, como es natural. Una suerte de realismo mágico, generador de una aleación entre realidad y fantasía, que remite tanto al tema central del film, la reivindicación de la imaginación (el dibujo o la ilustración) a modo de crónica de la realidad, como a la singular naturaleza de la animación documental, donde este tipo de relaciones significantes y enunciados conviven con una naturalidad envidiable. Ya en la segunda secuencia, que se ubica en uno de los ejes temporales mencionados, el tiempo presente (contemporáneo, es decir, el presente de la enunciación), Serge relata a su nieto el viaje que hizo a México con Josep Bartolí, para visitar a Frida Kahlo. En ese momento, su nieto le pregunta si es la misma mujer que fue a visitarles al campo, tal como hemos visto en la secuencia anterior. Y aquí es donde la propia película revela su postura, a través del mismo personaje protagonista, que le contesta: «No. ¿cómo iba a entrar en el campo? Tu memoria desvaría». La alusión a la memoria es directa, se deja al descubierto su naturaleza selectiva, elíptica, zigzagueante, esencialmente narrativa, con todo lo que eso implica. Todas las memorias, la del protagonista en primer lugar (y, por tanto, la que sustenta el film), sufren adulteraciones, incluso involuntarias, aunque no por ello menos sesgadas. Una afirmación valiente y arriesgada, pues el espectador podría llegar a desconfiar del propio texto. Precisamente, para evitar este extremo, el relato construye un pliegue cronológico que solo permite el tiempo cinematográfico, con el encabalgamiento de distintos ejes temporales superpuestos, solapados y alternos en una lógica que huye de la linealidad y la causalidad, para proponer esta incógnita esencial sin llegar a despejarla. ¿Cuál es la naturaleza de la memoria? Responder a esta cuestión, se sobreentiende, es tarea del espectador. Un planteamiento ético honesto, formalmente elaborado, que nos arroja sin desvelos al epicentro de un debate tan complejo como necesario.

El largometraje también funciona como un ensayo metarreferencial sobre el arte del dibujo que edifica su propio relato de acuerdo con elementos gráficos y/o plásticos, propios (específicos) de la animación y la ilustración. Como otros documen-

tales animados, propone una reflexión sobre el dibujo —la imagen, en definitiva— desde los elementos enunciativos consustanciales a su propia naturaleza. Son numerosos los ejemplos a lo largo de todo el film, aunque es necesario señalar algunas secuencias en las que esta relación se muestra de un modo más sutil. Ya desde el inicio, se esbozan, desde el punto de vista plástico, algunas de las dialécticas esenciales de la puesta en escena. En la secuencia de arranque, bajo el fondo sonoro de la canción popular «A las barricadas» —banda sonora fundamental de la resistencia antifranquista, símbolo de la lucha y la implicación del pueblo en la defensa de los valores democráticos—, la escala de grises y la oscuridad de la escena contrastan con la presencia de un único color, el rojo, que se extiende por el suelo, hasta llegar a una camisa blanca que ondea, enganchada por el viento, a la rama de un árbol. Es el color de la sangre, de la violencia, del dolor y las ejecuciones. Poco a poco, percibimos poco más que la nieve y el silencio, el blanco y el suave zumbido del viento. La naturaleza misma del exilio: la rendición (la camisa manchada de sangre como bandera blanca) y el mutismo, el silencio impuesto, la asunción de la derrota, la quiebra de un proyecto político y de la supervivencia. A pesar de esa claudicación, son asesinados, hacinados en campos de concentración, deshumanizados. Pero Bartolí logra sobrevivir, aunque su vida sufre un *shock* de una magnitud devastadora y, a lo largo de su vida, conseguirá transitar del blanco y negro de sus dibujos al color de sus cuadros posteriores, donde el rojo tiene asignado un valor especial, tal como ocurre en pantalla. Esta simbología del rojo y su uso como transición entre secuencias, como una especie de vocativo cromático de la sangre y otros elementos dramáticos del relato —como los sombreros (conocidos como *fez* o *tarbush*) de los vigilantes argelinos—, nos sitúa de lleno en los cuadros de Bartolí pintados en Nueva York, en cómo el uso del color se desencadena en su obra tras el trauma del exilio.

La relación entre los dibujos de Aurel y los de Bartolí es la pauta fundamental que marca el tono y la textura gráfica del film. La identificación entre ambos estilos se produce a través de procedimientos diversos, cuya articulación se funda en una gran variedad de estrategias, combinaciones e interpelaciones dispares. A partir de esta base, la película reivindica el valor documental de su fuente como argumento principal de su propia razón de ser y enlaza con ciertas tradiciones plásticas a cuyas propuestas remite expresamente. Uno de los ejemplos más claros es el plano de un gendarme que acosa a una mujer para aprovecharse de su debilidad y desvalimiento (evocando las violaciones, abusos, violencia, atropellos y trato inhumano que las mujeres exiliadas padecieron). Este plano, por ejemplo, es un calco literal de un dibujo de Josep Bartolí que refleja ese tipo de excesos, cuyo enunciado figurativo alude al motivo visual del asalto a la mujer desnuda en la tradición iconográfica de la historia de la pintura representada por el óleo *Susana y los viejos* (1610), de Artemisia Gentileschi. Aquí, Susana representa a las mujeres exiliadas, la propia república asediada, brutalmente despojada de su legitimidad (imagen 1).



Imagen 1. Gendarme y mujer. Plano del film *Josep* (Aurel, 2020) y original de Bartolí

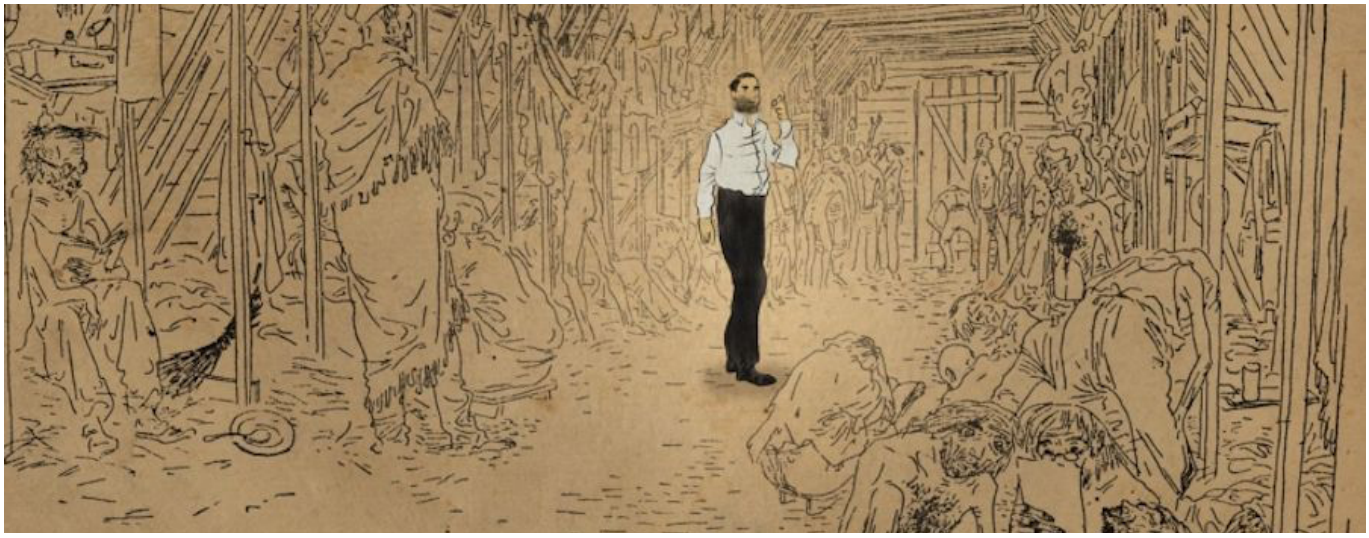


Imagen 2. Josep en su propio dibujo . *Josep* (Aurel, 2020)

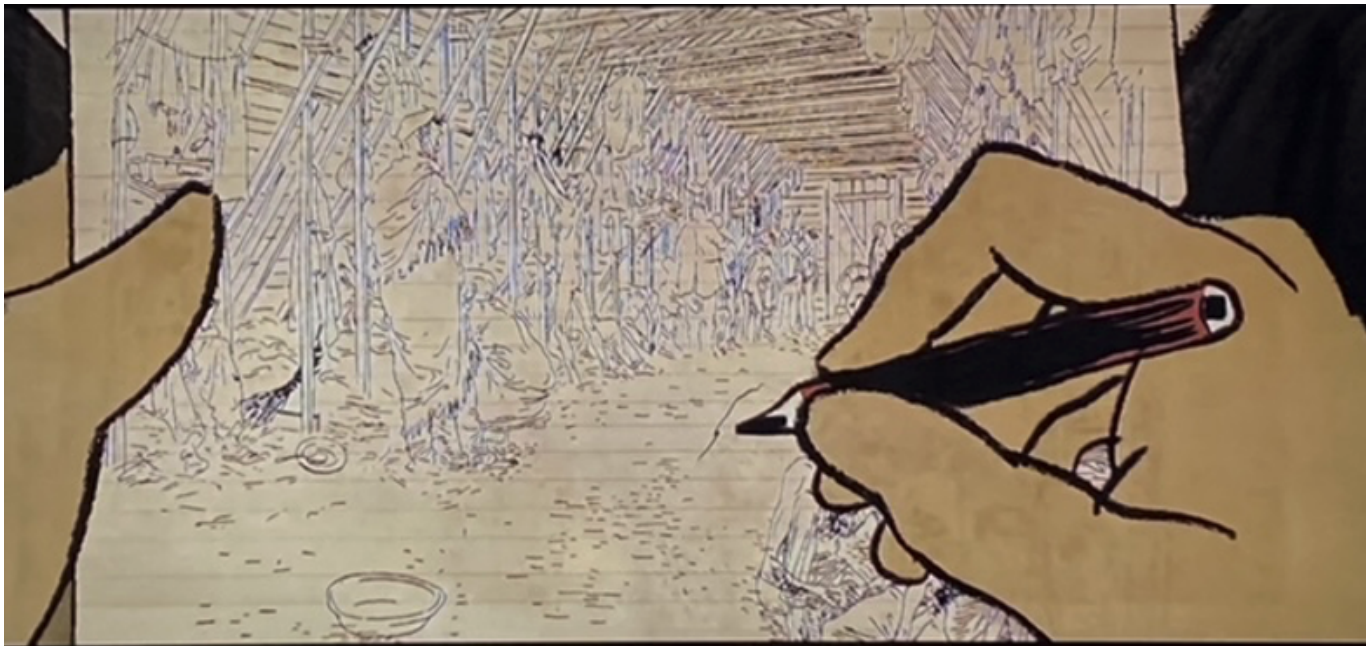
Por otro lado, no hemos de perder de vista un hecho fundamental en la construcción discursiva del film, por el cual la integración de los dibujos de Bartolí en el cuerpo del relato implica necesariamente una resemantización de los mismos. No solo porque se ubican en otro contexto narrativo, en otro texto, sino por el mismo hecho de insertarse en un discurso fílmico, ya convertidos en planos, cuya significación viene determinada por la posición que ocupan en la serie de la cadena sintagmática consustancial a dicho lenguaje (Sánchez-Biosca, 2010). Esta nueva semanticidad hace que cada dibujo de Bartolí tenga un sentido específico que no se subordina, sino que completa o complementa al del relato y sintetiza las secuencias en las que se inserta. El significado, por tanto, se desprende de la combinación de estos dos elementos principales, entre los que se establece un diálogo basado en su particular contribución a las intenciones del texto. En un primer nivel, tanto el diseño, como el tamaño, angulación y composición de una gran parte de los planos del film se basa en dibujos de Bartolí cuyos originales no aparecen en pantalla, como los del campo y los prisioneros tras la alambrada, por ejemplo. Otros planos son reproducciones literales de los dibujos de Bartolí que se yuxtaponen por fundidos encadenados con los originales, que, de este modo, se convierten en materia fílmica. En un segundo nivel, el sentido se desprende de la puesta en serie, en montaje, de los dos estilos gráficos, como ocurre con una secuencia en la que unos niños encerrados en el campo de concentración consiguen capturar un perro. La puesta en serie de los dibujos del film con los de Bartolí genera el sentido final del relato. Mientras el film (Aurel) muestra la captura del animal, los dibujos muestran cómo los chicos comen carne y, a continuación, los restos del cadáver. Si atendemos a la materialidad de este enunciado en concreto, la afirmación de la película es clara, la dureza recae sobre la mano de Bartolí. De nuevo, el contraste entre el color y el blanco y negro, entre la línea y el trazo crudo. En un tercer nivel, se despliegan dos estrategias distintas: de un lado, el sentido del film se construye por una combinación de los dos elementos, no a través del montaje, ni por yuxtaposición, sino por una incorporación de ambos, una intervención del uno sobre el otro (como cuando el propio Bartolí, camina por el interior de uno de sus dibujos de los barracones de presos) (imagen 2); de otro lado, lo hace a partir de la animación de los dibujos originales de Josep Bartolí, como el proceso de construcción del campo de concentración, documento único

de esa obra macabra que representa con gran detalle los materiales, las fases y los trabajos forzados que supuso su construcción (imagen 3).

Tanto los tiempos como los espacios del relato como los personajes, se enmarcan en una nada inocente concepción cromática que se expresa en el arco tonal del film. Desde el inicio, con el mismo rótulo de la película «JOSEP» en letras blancas sobre fondo negro, el autor está haciendo referencia al hecho de que los dibujos de los campos, realizados por Bartolí, carecen de color, se expresan en tonos puros, blanco, negro, «duro, violento, así eran allí las cosas», tal como él mismo afirma más adelante en la película. La escala de grises predomina en las secuencias traumáticas, es la forma del horror. Sin embargo, el color va emergiendo en ciertas secuencias. La modulación tonal se va produciendo con la aparición progresiva de un color tenue en los campos (colores terrosos, predominantemente marrones, que carecen de luminosidad), hasta la manifestación vívida de los colores luminosos, saturados, vivos e intensos (en las secuencias con Frida Kahlo en México y también en las que muestran su trabajo pictórico en Nueva York). Esta dialéctica cromática que se plasma en pantalla funciona como una traducción visual de los estados psicológicos que acompañan a Josep en los periodos que representan esas secuencias: el terror, el dolor, la deshumanización y el trauma de los campos de concentración, frente a la libertad, el arte y la memoria militante del exilio, tal como ocurre en la vida de Bartolí, de tal modo que en la materialidad de las imágenes ya hay indicios visuales de esta dualidad artístico-vital que jalona su trayectoria y una expresa reivindicación del dibujo como materia documental.

Al margen de las consideraciones anteriores, no podemos dejar de mencionar una operación que se produce en el film a través de la cual se genera un sentido sintético, sustentado en una parataxis simbólica que promueve una interpretación nítida de su enunciado. Durante un breve instante de transición entre las secuencias iniciales de la película, un plano muestra un escuadrón de aviones formando la cruz gamada que avanza hacia la bandera francesa que ondea al viento. La cruz, conformada por los aviones, engulle literalmente la bandera, de tal modo que el régimen nazi y el colaboracionismo de la Francia ocupada se sitúan al mismo nivel, con la inminente fusión

Imagen 3. Dibujo Barracón. *Josep* (Aurel, 2020).



de ambos símbolos. Pero no solo se trata de algo tan literal, sino de entender cómo en este plano asistimos a una síntesis perfecta del proceso de asimilación, de conversión, de deshumanización de un país cuyo comportamiento con los exiliados españoles reprodujo muchos de los estigmas del nazismo (imagen 4).

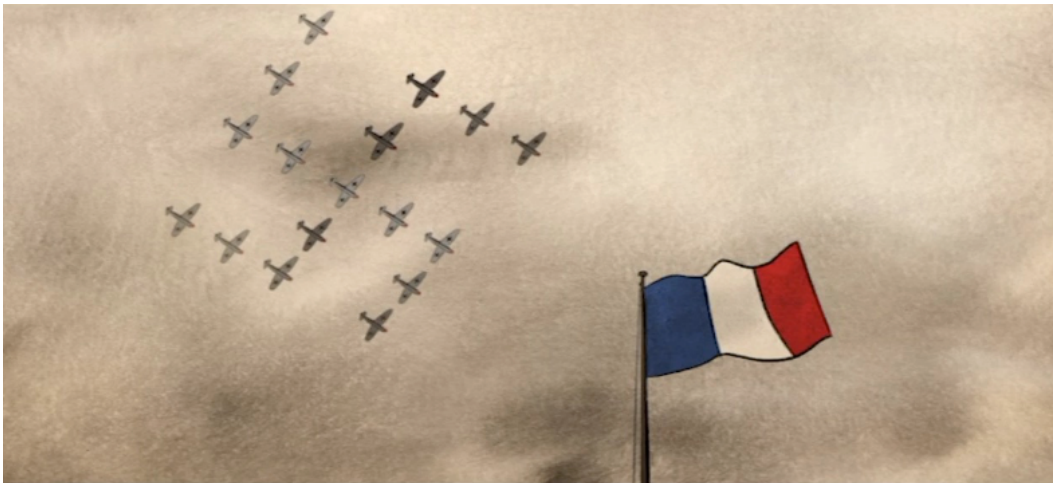


Imagen 4. Aviones y Bandera. *Josep* (Aurel, 2020).

Desde su concepción inicial, las relaciones intertextuales que se establecen con diversos textos son directas, por cuanto se incluyen como citas explícitas en los enunciados visuales del film: con el libro *Campos de concentración, 1939-194…* (Bartolí y Molins i Fàbrega, 1944), el álbum con los dibujos a plumilla originales de Josep Bartolí y los textos de Narcís Molins i Fàbrega, cuya publicación se produjo en España en 2007, más de sesenta años después de la primera (y única) edición en México. También con el libro *La Retirada. Éxodo y exilio de los republicanos españoles* (García, Bartoli y Bartoli, 2021), que el sobrino de Josep, Geroges Bartolí, escribe en homenaje a su tío. La intertextualidad opera a distintos niveles en múltiples secuencias a lo largo de la narración, de tal modo que es necesario señalar la relevancia de algunas de estas referencias (citas implícitas) que el autor realiza porque determinan el propio carácter iconográfico de la película, no solo por la presencia de las ilustraciones de Bartolí como elementos subjetivos, aunque probatorios, sino por las reiteradas referencias plásticas que se congregan en él. Por otro lado, la conversión en ciertos pasajes del relato de algunos de los perpetradores en animales —cerdos en este caso concreto— relaciona al texto con la novela gráfica *Maus* (1986), de Art Spiegelman, cuyo argumento está estrechamente vinculado con el del largometraje que aquí analizamos. La animalización de tales personajes responde a una necesidad de remarcar gráficamente el hecho de que los gendarmes franceses sufrieron mucho bajo el dominio nazi, pero, a su vez, infringieron un sufrimiento indescriptible a los prisioneros españoles, tal como ocurre en *Maus* con los polacos colaboracionistas.

Pero también se convoca en el film el uso del claroscuro tenebrista, propio de la pintura barroca *caravaggista*, en este caso, específicamente el lienzo *Cristo ante Caifás* (1617), de Gerrit van Honthorst, trasladando a términos lumínicos el abuso de poder o la iconografía fotográfica de los campos de concentración que representan las fotografías de Francisco Boix, por citar tan solo algunos ejemplos de los que contiene la película.

5. CONCLUSIONES. DEL TRAZO COMO INDICIO: VARIACIONES FORMALES DE LA MEMORIA DEL EXILIO

La animación documental se revela, finalmente, como una herramienta cuyo potencial reside en poder dar a ver lo invisible, a través de un funcionamiento basculante entre lo real y lo imaginario. Una imagen que se aleja de la dimensión indicial que vertebra la tradición del documental y ofrece una exploración tanto de la realidad como de la subjetividad desde nuevos posicionamientos, en un juego de ecos y resonancias que recoge in-

fluencias de otras artes para reelaborarlas desde códigos propios. Esta nueva exploración revela una imperante necesidad de reflexionar sobre aspectos concretos de la guerra y el exilio que no han sido tratados adecuadamente, han sido minusvalorados o, directamente, olvidados. Muestra de ello es la existencia de diversas películas que han representado los traumas de la Guerra Civil española y/o sus consecuencias, como *30 años de oscuridad* (Manuel H. Martín, 2011), *Cavalls morts* (Marc Riba y Anna Solanas, 2016), *El olvido* (Xenia Grey y Cristina Vaello, 2018), *Palabras para un fin del mundo* (Manuel Menchón, 2020) o la misma *Josep*. El impulso inicial de las pioneras del género que se ocuparon de tratar acontecimientos traumáticos desde la animación, como *Persépolis* (Persepolis, Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi, 2007), *Vals con Bashir* (Vals Im Bashir, Ari Folman, 2008), *La imagen perdida* (L'image manquante, Rithy Panh, 2013) o *Chris el Suizo* (Chris the Swiss, Anja Kofmel, 2018), es recogido por la animación documental española.

En este sentido, *Josep* presenta, a través de un recorrido caleidoscópico, el periplo vital de Josep Bartolí en ciertos periodos de su exilio (sobre todo la vida en los campos de concentración franceses y su posterior emigración a México y Estados Unidos) y los avatares de su lucha por la supervivencia. Su historia cristaliza en un film que supone una denuncia expresa de la crueldad, la violencia, la xenofobia y el odio que sufrieron en los campos estos presos, en su mayoría antifascistas. En torno a una narración disruptiva, no lineal, compuesta de distintos sustratos espaciotemporales, se construye un relato en el que, reiteradamente, la enunciación se vuelve explícita o se quiebra (por ejemplo, con el uso de los dibujos originales de Bartolí). Esta estratificación del sentido a la que nos referíamos más arriba, toma cuerpo en una cierta coralidad que se combina con una peculiar complejidad narrativa: el juego con los distintos tiempos diegéticos se alterna con otros elementos enunciativos, como una rigurosamente dosificada confusión de narradores (explícita y voluntaria), o numerosas intertextualidades (pintura, literatura, cine documental, cómic) que amplían el horizonte de sentido del largometraje, conectándolo con otro tipo de textos y propuestas formales. De ahí, precisamente, que se presente como un film con múltiples polifonías, articuladas en torno al uso de los dos tipos de dibujo (los originales de Bartolí y los del film, de Aurel) que suturan diversos tiempos narrativos entrecruzados, sutilmente encastrados en los distintos espacios y localizaciones del relato. La progresión de la narración se pone en marcha en función de los múltiples ecos que se generan entre las distintas capas de la historia, pero también de una enorme paleta de elementos expresivos. Así ocurre con los tipos de dibujos y su relación con la propia animación que vertebra el argumento, con el uso y simbología del color, que perfila ambientes cromáticos antagónicos, dialécticos, o con el diseño sonoro que se plasma en la banda de sonido (elemento esencial que la película articula en su diégesis y del que el dibujo en papel, obviamente, carece).

La figura de Josep Bartolí en el film es la de un artista que desarrolla una obra de resistencia y denuncia política en la que el dibujo asume el papel del fusil, como una pulsión, como necesidad vital y testimonio. Sus dibujos son el sustrato y la materia gráfica del largometraje y se sitúan, desde un punto de vista formal, entre la caricatura, la fotografía y el arte de vanguardia (una variedad gráfica inusitada que contiene algunos rasgos realistas, otros expresionistas, otros surrealistas, otros hiperrealistas). Su estilo es inconfundible, personal, crudo, adaptable y diverso, muestra de una mirada única que sustenta una obra pictórica de amplio recorrido y reconocido prestigio. Las ilustraciones, que cobran movimiento en el film, proclaman un señalamiento explícito de la barbarie, los efectos de la violencia y el exilio, pero no son solo el indicio de un referente, sino algo más, el indicio de una mirada. Son el elemento en el que cristaliza tanto la experiencia como el punto de

vista personal del propio Bartolí sobre los campos de concentración y la represión que allí sufren los exiliados republicanos españoles. En suma, la película no se propone reproducir la realidad, sino dar cuenta de cómo fue vivida (Zylberman, 2022). Así, estamos en condiciones de afirmar que se trata de un largometraje sobre la memoria del exilio y el propio acto de dibujar, donde el dibujo actúa como personaje principal, lo que justifica el hecho de insertarlo como sustento indicial del relato animado. El propio texto fílmico materializa esta intención en sus enunciados. El punto de vista se sitúa entre el testimonio y la denuncia de la barbarie y la represión ejercida sobre los exiliados españoles en los campos de concentración franceses. La película desvela las penurias del exilio de Bartolí e integra sus propios dibujos en el desarrollo y progresión del relato, de tal forma que reivindica el valor indicial de la subjetividad de Josep como elemento probatorio, más allá de su carácter explícitamente personal, imaginario y construido. ■

NOTAS

* El presente trabajo ha sido realizado en el marco de los proyectos de investigación «Estrategias discursivas de disenso en el documental español contemporáneo (DOESCO)» (código 21I583), bajo la dirección de Javier Marzal Felici (IP1) y Marta Martín Núñez (IP2), y «Alfabetización mediática en los medios de comunicación públicos. Análisis de estrategias y procesos de colaboración entre medios e instituciones educativas en Europa y en España (AMI-EDUCOM)» (código PID2022-13884NB-I00), bajo la dirección de Javier Marzal Felici (IP1) y Roberto Arnau Roselló (IP2).

REFERENCIAS

Arnau Roselló, R., Sorolla-Romero, T., Marzal Felici, J. (2023). *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo*. Valencia: Tirant Lo Blanch.

Bartolí, J., Molins i Fàbrega, N. (1944). *Campos de concentración, 1939-194…* México: Iberia.

Burgos, A. (2015). *Ficciones constructoras de realidad. El cine de animación documental*. Tesis doctoral inédita. Murcia: Universidad de Murcia. Recuperado de https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/47444

Català, J. M. (2010). Panorama desde el puente: Nuevas vías del documental. En A. Weinrichter (ed.), *.Doc.: El documentalismo en el siglo XXI* (pp. 33-52). Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.

Català, J. M. (2011). Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental. *AdComunica*, *2*, 43-62. Recuperado de https://raco.cat/index.php/adComunica/article/view/301646

Cock Peláez, A. (2012). *Retóricas del cine de ficción en la era de la posverdad*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_96533/acp1de1.pdf

DelGaudio, S. (1997). If Truth Be Told, Can 'Toons Tell it? Documentary and Animation. *Film History*, *9*(2), 189-199. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/3815174

Ehrlich, N. (2021). *Animating Truth*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

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

Fenoll, V. (2019). La representación de la dictadura en el cine de animación argentino. *Vivat Academia*, *149*, 45-66. https://doi.org/10.15178/va.2019.149.45-66

Formenti, C. (2014). The sincerest form of docudrama: re-framing the animated documentary. *Studies in Documentary Film*, *8*(2), 103-115. https://doi.org/10.1080/17503280.2014.908491

García López, S. (2013) La huella ausente. Los vasos comunicantes de la animación y el documental. En R. Cueto (ed.), *Animatopia. Los nuevos caminos del cine de animación* (pp. 163-172). Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.

García López, S. (2019). El documental de animación: un género audiovisual digital. *Zer*, *24*(46), 129-145. https://doi.org/10.1387/zer.20396

García, L., Bartoli, G., Bartoli, J. (2021). *La Retirada. Éxodo y exilio de los republicanos españoles*. Barcelona: El Mono Libre.

Honess Roe, A. (2013). *Animated Documentary*. Londres: Palgrave Macmillan.

Khajavi, J. (2011). Decoding the Real: A Multimodal Social Semiotic Analysis of Reality in Animated Documentary. *Animation Studies*, *6*, 46-51. Recuperado de https://oldjournal.animationstudies.org/javad-khajavi-decoding-the-real-a-multimodal-social-semiotic-analysis-of-reality-in-animated-documentary/

Kriger, J. (2012). *Animated Realism: A Behind The Scenes Look at the Animation Tools and Techniques of Award Winning Films*. Oxford: Elsevier/Focal Press.

Lawandos, R. (2002). Dibujo animado e impresión de realidad. *Comunicación y Medios*, *13*, 151-167. Recuperado de https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/12988

Lorenzo Hernández, M. (2021). *Josep*, de Aurel. La animación del exilio republicano español. *Toma Uno*, *9*, 125-141. https://doi.org/10.55442/tomauno.n9.2021.35783

Martí López, E. (2020). *Makun* (*No llores*): Recreando realidades vetadas por medio de la animación documental y la animación periodística. *Con A de animación*, *11*, 16-41. https://doi.org/10.4995/caa.2020.13978

Martín Sanz, A. (2021). Posmemoria y traume animado de la imagen perdida. Los planteamientos narrativo y estético de *Funan* de Denis Do. *Con A de animación*, *12*, 74-93. https://doi.org/10.4995/caa.2021.15087

Martinelli, T. L. (2012). *Il documentario animato. Un nuovo genere di racconto del reale e i suoi protagonisti internazionali*. Latina: Tunué.

Montseny, F. (1969). *Pasión y muerte de los españoles en Francia*. Toulouse: Espoir.

Morag, R. (2013). *Waltzing with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*. Nueva York: Bloomsbury.

Moral Martín, J. (2020). *Vals con Bashir*. Documental, animación y memoria. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 29*, 205-216. Recuperado de https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/730

Moral Martín, J., Del Caz Pérez, B. (2020). De Angola a Yugoslavia. Periodismo, conflictos bélicos y documental animado, *Con A de animación*, *11*, 60-73. https://doi.org/10.4995/caa.2020.13983

Moral Martín, J. (2025). Del documental y la animación: una extraña pero fértil pareja. En M. Martín Núñez, S. García Catalán, A. Rodríguez Serrano y R. Arnau Roselló (eds.), *Nuevos retos de la imagen: cuerpos, escrituras, voces* (pp. 37-53). Valencia: Tirant Lo Blanch.

Murray, J., Ehrlich, N. (eds.) (2018). *Drawn from life: Issues and themes in Animated Documentary Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Plantinga, C. R. (1997). *Rhetorics and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sánchez-Biosca, V. (2010). Imágenes del exilio e iconografía de la retirada. En L. Meseguer, S. Fortuño, E. Nos y J. L. Porcar (eds.), *La cultura exiliada: actes del Congrés sobre Cultura i Exili* (pp. 209-223). Castellón: Universitat Jaume I.

Sánchez-Biosca, V. (2016). Modos de mirar, actos de matar. Miradas desde el nuevo siglo. En R. Cueto (ed.), *The Act of Killing. Cine y Violencia global* (pp. 11-24). Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.

Sánchez-Navarro, J. (2013). Una verdad en dibujos. Autobiografía, crónica y memoria histórica en la animación. En R. Cueto (ed.), *Animatopia. Los nuevos caminos del cine de animación* (pp. 105-116). Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.

Sánchez-Navarro, J. (2019). Luis Buñuel, animado. *COMeIN. Revista de los Estudios de Ciencias de la Informa-*

ción y de la Comunicación, 89. Recuperado de https://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero89/articles/Luis-Buxuel-animado.html

Skoller, J. (2011). Introduction to the Special Issue Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, *6*(3), 207-214. https://doi.org/10.1177/1746847711422496

Vidal, A. (2011). Nuevas tendencias formales en el cine documental del siglo XXI. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, *4*. Recuperado de https://elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/65

Ward, P. (2005). *Documentary: The Margins of Reality*. Londres: Wallflower.

Wells, P. (1997). The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic. En P. Wells (ed.), *Art & Animation* (pp. 40-45). Londres: Academy Editions.

Wells, P. (1998). *Understanding Animation*. Londres: Routledge.

Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. Blomington: Indiana University Press.

Zunzunegui, S., Zumalde, I. (2019). *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. Madrid: Cátedra.

Zylberman, L. (2022). El documental y el giro animado. Rupturas y continuidades. *Toma Uno, 10*, 17-38. https://doi.org/10.55442/tomauno.n10.2022.39162

MEMORIA(S) DEL TRAZO. LA REPRESENTACIÓN DEL EXILIO EN LA ANIMACIÓN DOCUMENTAL: *JOSEP* (AUREL, 2020)

Resumen

A pesar de que la hibridación entre animación y cine documental se ha fraguado desde los inicios del cinematógrafo, hoy en día asistimos a una revitalización del vínculo entre ellos, cuya magnitud se puede advertir en la emergencia de un corpus heterogéneo de producciones que se inscriben en ese terreno específico. Un espacio creativo mixto y diverso, abierto a la experimentación visual y al despliegue de estrategias discursivas de marcado carácter autoral, memorístico y reflexivo. En este sentido, el film *Josep* (Aurel, 2020) es un caso de estudio ineludible en el ámbito español debido a sus especificidades, que analizaremos a partir de la metodología del análisis fílmico para desvelar sus particulares procesos de significación y su firme voluntad de reivindicar el valor indicial de la subjetividad de Josep como elemento probatorio, más allá de su carácter explícitamente personal, imaginario y construido. La materia expresiva del film promueve una lectura dialéctica, crítica, cuyo sentido descansa en una muy precisa organización formal de sus enunciados audiovisuales que reivindica la memoria del exilio a través del dibujo y la animación, al mismo tiempo que denuncia la barbarie del fascismo, la represión y la guerra.

Palabras clave

Cine de Animación; Cine Documental; Animación documental; Dibujo; Exilio; Memoria; Guerra Civil; Represión.

Autor

Robert Arnau Roselló es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Valencia y doctor por la Universitat Jaume I (UJI), donde es profesor en el Grado en Comunicación Audiovisual. Desde 2006 a 2016, ejerció como director del Laboratorio de Ciencias de la Comunicación de la UJI (LABCOM-UJI). Entre sus publicaciones, destacan artículos en revistas académicas y capítulos en libros, como *Narrativas [mínimas] audiovisuales: metodologías y análisis aplicado* (Shangrila, 2014), coordinado por Eduardo José Marcos Camilo y Francisco Javier Gómez-Tarín, *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI* (Comares, 2017), editado por Laia Quílez Esteve y José Carlos Rueda Laffond y *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo* (Tirant Lo Blanch, 2018), editado por Javier Marzal Felici, Antonio Loriguillo-López, Aarón Rodríguez Serrano y Teresa Sorolla-Romero.

MEMORY(IES) DRAWN: THE REPRESENTATION OF EXILE IN THE ANIMATED DOCUMENTARY: *JOSEP* (AUREL, 2020)

Abstract

Although hybrid forms combining animation and documentary film have existed since the earliest days of cinema, in recent years there has been a resurgence of the connection between these two genres, the magnitude of which can be seen in the development of a heterogeneous corpus of productions that belong to a category of their own. The animated documentary constitutes a mixed and diverse creative space, open to visual experimentation and the use of discursive strategies that are markedly authorial, reflexive, and evocative of memory. In this sense, the Spanish film *Josep* (Aurel, 2020) offers a fascinating case study due to its particular characteristics, which are analysed in this article using the methodology of the film analysis to reveal its particular processes of signification and its firm commitment to affirming the indexical value of Josep Bartolí's subjectivity as a probative element, beyond its explicitly personal, imaginary, and constructed nature. The film's expressive material facilitates a dialectical, critical reading, whose meaning relies on a very precise formal organisation of its audiovisual enunciation that vindicates the memory of exile through drawing and animation, while condemning the brutality of fascism, repression, and war. Contact: rarnau@uji.es

Key words

Animation Film; Documentary Film; Animated Documentary; Drawing; Exile; Memory; Spanish Civil War; Repression.

Author

Robert Arnau Roselló holds a degree in Audiovisual Communication from Universitat de València and a PhD from Universitat Jaume I (UJI), where he teaches in the Audiovisual Communication degree program. From 2006 to 2016, he was the Director of the UJI's Communication Sciences Laboratory (LABCOM-UJI). His publications include articles in academic journals and chapters in books, such as *Narrativas [mínimas] audiovisuales: metodologías y análisis aplicado* (Shangrila Textos Aparte, 2014), coordinated by Eduardo José Marcos Camilo and Francisco Javier Gómez-Tarín, *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI* (Comares, 2017), edited by Laia Quílez Esteve and José Carlos Rueda Laffond and *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo* (Tirant Lo Blanch, 2018), edited by Javier Marzal Felici, Antonio Loriguillo-López, Aarón Rodríguez Serrano and Teresa So-

También ha coeditado los libros *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (Tirant Lo Blanch, 2023), con Teresa Sorolla-Romero, y Javier Marzal Felici, y *Nuevos retos de la imagen: cuerpos, escrituras, voces* (Tirant Lo Blanch, 2024), con Marta Martín Núñez, Shaila García Catalán y Aarón Rodríguez Serrano. Contacto: rarnau@uji.es

Referencia de este artículo

Arnau Roselló, R. (2025). Memoria(s) del trazo. La representación del exilio en la animación documental: *Josep* (Aurel, 2020). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 113-128.

rolla-Romero. He has also co-edited the books *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (Tirant Lo Blanch, 2023) with Teresa Sorolla-Romero and Javier Marzal Felici, and *Nuevos retos de la imagen: cuerpos, escrituras, voces* (Tirant Lo Blanch, 2024) with Marta Martín Núñez, Shaila García Catalán and Aarón Rodríguez Serrano. . Contact: rarnau@uji.es

Article reference

Arnau Roselló, R. (2025). Memory(ies) drawn: the representation of exile in the animated documentary: *Josep* (Aurel, 2020). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 113-128.

recibido/received: 10.05.2024 | *aceptado/accepted:* 10.10.2024

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com