

La búsqueda de la belleza en el imaginario de la naturaleza de la obra animada de Frédéric Back

THE SEARCH FOR BEAUTY IN FRÉDÉRIC BACK'S ANIMATED WORKS
ABOUT NATURE

Adriana Estrada-Álvarez*
Yunuen Esmeralda Díaz-Velázquez*
Alberto Becerril-Montekio*

Resumen: Se analiza una manifestación dialéctica en el posicionamiento ético de la obra del animador franco-canadiense Frédéric Back. Mediante un análisis del desarrollo estético, histórico y técnico de la animación, exploramos las obras de este creador elaboradas con métodos artesanales. Estas obras surgieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, en el contexto del surgimiento de la primera generación de movimientos ambientalistas y de la filosofía de la ecología profunda. Su intención era promover una conciencia ambiental mediante la búsqueda de la belleza. Observamos cómo existe una búsqueda por medio de expresiones impresionistas, expresionistas y románticas, todas ellas asociadas al temor de la cosificación absoluta impuesta por el progreso y una noción de reconciliación idílica con la belleza del mundo natural.

Palabras clave: búsqueda de la belleza; conciencia ambiental; animación; cine

Abstract: This study examines a dialectical manifestation in the ethical posture of the work of the Franco-Canadian animator Frédéric Back. Through an analysis of the aesthetic, historical, and technical development of animation, we explore the works of this creator crafted with artisanal methods. These works emerged during the second half of the 20th century, amidst the rise of the first generation of environmental movements and deep ecology philosophy. His intention was to promote environmental awareness through the pursuit of beauty. In this analysis, we observe a quest through impressionistic, expressionistic, and romantic expressions, all associated with the fear of absolute objectification imposed by progress's development and an idyllic notion of reconciliation with the beauty of the natural world.

Keywords: pursuit of beauty; environmental awareness; animation; films

* Universidad Autónoma de Morelos,
México

Correo-e: adriana.estrada@uaem.mx

 [https://orcid.org/0002-0000-](https://orcid.org/0002-0000-7524-9993)

7524-9993

Recibido: 20 de septiembre de 2023

Aprobado: 30 de abril de 2024



INTRODUCCIÓN

El desastre humanitario y ambiental desencadenado por la Segunda Guerra Mundial dio origen a corrientes de pensamiento que reconsideraron la relación del ser humano con el entorno desde una ética ambiental. Filósofos como el noruego Arne Naess acuñaron conceptos como 'ecología profunda', que abogan por cambiar la cultura bélica a un paradigma centrado en la búsqueda de "una armonía ecológica o un equilibrio ecológico". Naess propuso restaurar la condición de interdependencia entre especies con el ser humano (2007: 101), una suerte de disolución del ego que cuestionaba el modelo cartesiano de la instrumentalización de la razón, donde la naturaleza se convierte en objeto para satisfacer nuestras necesidades. Esta noción marcó el pensamiento moderno durante el Renacimiento y contribuyó al desarrollo de la hegemonía capitalista. Naess, por otro lado, propuso tomar conciencia de la red de interrelaciones entre seres vivos, ya que los humanos son parte integrante de una trama interdependiente con otras especies.

También, durante la segunda mitad del siglo XX, surgieron movimientos ambientalistas en países europeos y norteamericanos que se opusieron a las pruebas nucleares, lo que condujo en 1972 a la Conferencia Mundial de Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y a la Declaración de Estocolmo, donde se reconoció el derecho de todo ser humano a un medio ambiente sano.

Nacido en el periodo de entreguerras, en el pueblo de Saarbrücken, en la frontera entre Francia y Alemania, Frédéric Back (1924-2013) fue un renombrado animador pionero en representar temas ambientales. Reconocido por su obra maestra ganadora de un óscar: *El hombre que plantaba árboles* (1987), Back produjo a lo largo de su vida una diversidad de piezas en las que destaca su profunda preocupación por la crisis ambiental generada por las sociedades industriales, enfocándose sobre todo en un público infantil.

Fue hijo de una madre campesina y un padre músico, de quienes heredó su amor por la naturaleza y el arte. Desde una edad temprana, mostró un notable talento para el dibujo, lo que eventualmente le valió la aceptación en L'École Estienne¹ a los 14 años. Fue ahí donde conoció a su mentor, el pintor, ceramista y grabador francés Mathurin Méheut (1882-1958), quien lo introdujo en el arte de representar la naturaleza y a las personas que trabajaban con animales. En una entrevista realizada por Rod MacIver poco antes de su fallecimiento, Back expresó: "(Méheut) realizó numerosos estudios de plantas y animales. Siempre describía esto de manera sólida y atractiva. Traté de emular esa misma cualidad en mi trabajo"² (Frédéric Back, en MacIver, 2007) [La traducción es nuestra].

Su vida estuvo marcada por la experiencia de la Segunda Guerra Mundial en Europa, pues siendo niño se vio obligado a esconderse de los nazis debido a que estos reclutaban infantes para el departamento de propaganda. Cuando terminó el conflicto bélico, en 1948, emigró a Montreal y se incorporó a la escuela de Bellas Artes de la ciudad como profesor de dibujo. En 1952 se unió al equipo de trabajo de Radio Canadá, donde en un inicio se encargó de producir escenarios para los programas de televisión; sin embargo, tiempo después convenció al productor Hubert Tison de abrir un departamento de animación al cual se incorporó. Fue ahí donde el autor desarrolló las nueve piezas que produjo a lo largo de su vida: *Abracadabra* (1970); *Inon, la conquista del fuego* (*Inon ou la Conquête du Feu*) (1971); *La creación de los pájaros* (*La création des oiseaux*)

1 Es la Escuela Superior de Artes e Industrias Gráficas de París.

2 Frédéric Back habla de Meheut de la siguiente manera: "I had a very fine teacher in art who was a very generous person. And he tried to communicate his love of animals and hard-working people. All his paintings are of people working with animals. I really felt immediately at ease because of his view and his will to describe the beauty of everything. He did many studies of plants and animals. He always described this in a very strong, appealing way. I tried to do the same in my work" (MacIver, 2007:4).

(1972); *¿Ilusión?* (1975); *Taratata!* (1977); *Todo/nada (Tout Rien)* (1978); *¡Crac!* (1981); *El hombre que plantaba árboles (L'homme qui plantait des arbres)* (1987); y *El río de las grandes aguas (Le fleuve aux grandes eaux)* (1993).

Como explicamos, en la visión artística de Frédéric Back se evidencia una búsqueda de la belleza, como él mismo expresó: “La belleza no se logra fácilmente. No es el primer trazo de lápiz el tipo de línea el que quizás necesitas. Siempre es una búsqueda. Sin fin” (MacIver, 2007:5).³ ¿Pero ¿qué significa esto en una obra animada? Este texto constituye un breve estudio sobre su significado en el arte de la animación de Back.

El artículo se divide en tres secciones. En la primera, se define la animación como un arte arraigado en el concepto de lo bello natural propuesto por Theodor W. Adorno. Se destaca que la esencia de la animación reside en el artificio del movimiento y se señala su evolución histórico-técnica, compartida en gran medida con el cine. Posteriormente, ubicamos a Back dentro de la tradición técnica de la animación artesanal y estudiamos sus cualidades estéticas. Finalmente, cerramos el apartado con un análisis estético-ético sobre la búsqueda de la belleza en la obra del animador, quien fuera reconocido con diversos premios, entre ellos, dos de la academia cinematográfica estadounidense.

COMPRESIÓN SOBRE LO BELLO-NATURAL EN EL ARTE DE LA ANIMACIÓN

La belleza, sostenía el filósofo de la Ilustración Immanuel Kant (1724), está estrechamente vinculada a la sensibilidad humana, siendo una condición subjetiva inherente que adquiere una dimensión moral en función de nuestras experiencias y percepciones del mundo. Para Kant, el

3 El texto original en inglés dice: “Beauty isn’t achieved easily. It isn’t the first pencil stroke that is maybe the kind of line you need. It is always a search. Without end” (McIver, 2007:5).

arte alcanza la belleza cuando está “sensibilizado para los movimientos libres y naturales del genio [...] Nada puede ser más contrario a las artes y las ciencias que un gusto extravagante, porque tortura la naturaleza, que es el modelo de todo lo bello y noble” (2015: 21). Por otro lado, en su ensayo “La actualidad de lo bello” (1977), Hans-Georg Gadamer cuestiona el concepto de belleza tanto en su comprensión histórica como moderna. En el pensamiento occidental del arte ve una ‘unidad orgánica’ posible porque, en su hacer figurativo, la naturaleza deja algo por configurar, permitiendo al espíritu humano llenar ese vacío (1991: 22). Gadamer argumenta que la sacralización del arte se legitima cuando se separa de su condición mística para convertirse en una provocación centrada en el ser humano; la consideración sobre lo bello depende de su época y la mirada del tiempo que vuelve a ello (1991:18).

La complejidad que adquiere la discusión estética en la modernidad, en particular con respecto a la imagen dedicada a la representación de la naturaleza, se puede pensar, también, desde la propuesta de Theodor W. Adorno cuando reflexiona sobre el concepto de lo bello-natural,⁴ el cual se construye sobre una dialéctica mediada por la objetivación, consistente en la proyección humana de la naturaleza, en tanto escindido de ella, porque: “Donde la naturaleza no estaba dominada realmente, asustaba la imagen de su indomitud” (2011: 93). La representación de lo bello natural aparece como imagen del mundo; “su copia es una tautología que, al objetualizar lo que aparece, al mismo tiempo lo elimina” (Adorno, 2011: 95). Esta condición es ontológica en el universo de la reproducción técnica de la imagen, donde la belleza parece separarse de

4 En el libro *Teoría estética* (2011), de Theodor W. Adorno, se discute de manera compleja el concepto donde ubica lo bello natural: “La obra de arte, que es completamente algo humano, suple a lo que no es meramente para el sujeto, a lo que en el lenguaje kantiano sería cosa en sí. Igual que la obra de arte es lo idéntico del sujeto, la naturaleza tendría que ser ella misma”. Sin el atributo estético de la belleza o lo sublime, como lo había descrito Kant (Adorno, 2011: 89-90).

su esencia antigua, tradicional o aurática, como afirma Walter Benjamin, no solo en su apreciación mística; su dialéctica no reside en lo bello sino en lo nuevo.

Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX que dieron origen a los distintos 'ismos' escandalizaron porque no se concebía un concepto de individuación absoluta: "son la isla de esa tradición que fue quebrantada por el principio de individuación", necesario en la maquinaria hegemónica del capitalismo (Adorno, 2011: 42). Más aún, la condición mítica de lo bello natural es su traslado a la imaginación, a un ideal que se agota. Es entonces que "lo bello-natural pasa, en la era de la mediación total, a su caricatura; la reverencia mueve a ejercer ascetismo ante su contemplación mientras esté recubierto de improntas de mercancía" (Adorno, 2011: 96). Es el artificio de lo natural o lo natural subsumido en la experiencia estética de la banalidad:

la naturaleza se ha convertido en una reserva natural y en una coartada. Lo bello natural es ideología en tanto que subrepción de la inmediatez a través de lo mediado. Incluso la experiencia adecuada de lo bello natural se acomoda a la ideología complementaria de lo inconsciente (Adorno, 2011: 97).

La imagen producida mediante el cine y la técnica de la animación es resultado de la profanación estética que la modernidad ejerce sobre la naturaleza. Es la ilusión del movimiento lo que hechiza en el séptimo arte, lo bello natural domina en las ilusiones de la imagen en movimiento, es decir, "la supremacía del objeto en la experiencia subjetiva" (Adorno, 2011: 100). Surge entonces la pregunta: ¿qué significado adquiere la búsqueda de la belleza cuando se está condenado, en la técnica, por el artificio de lo bello natural? Más aún, la esencia de la imagen animada es un *arkhé*, es decir, un devenir suspendido, fugaz en cuanto tiempo y sentimiento (Adorno, 2011: 101).

El animador experimental escocés-canadiense Norman McLaren (1914-1987) definía la animación no como el arte del dibujo sino del movimiento en el dibujo y, podríamos precisar, como el arte del efecto de la ilusión del movimiento en el dibujo, donde es más relevante. Define McLaren: "Lo que sucede entre cada cuadro es más importante que lo que existe en cada cuadro, por lo tanto, la animación es el arte de manipular los intersticios invisibles que yacen entre los cuadros" (Norman McLaren, en Furniss, 1995: 20) [La traducción es nuestra].⁵

La animación y el cine comparten una historia que se remonta a los tiempos de la ilustración con la invención de la linterna mágica en el siglo XVII. En ese entonces se construyeron una serie de artefactos que utilizaban técnicas de dibujo, grabado y pintura sobre papel y placas de vidrio para crear espectáculos que lograban la ilusión del movimiento. Posteriormente, con los procesos fotoquímicos de la película fotográfica y la invención del kinetoscopio, el cinematógrafo y el animatógrafo⁶ comienza un periodo de experimentación donde la técnica de la animación da sus primeros pasos con los trucajes que George Méliès descubrió accidentalmente y que fueron el antecedente del *stop-motion*.

Así, los primeros pasos de la animación cinematográfica en dos dimensiones (2D) se dieron con el *stop motion*, introducido por Méliès y, posteriormente, utilizado en películas realizadas por Segundo de Chomón, por ejemplo (Tejeda, 2008). En este proceso, la labor creativa se llevaba a

5 El texto en inglés dice: "Animation is not the art of drawings that move but the art of movements that are drawn; what happens between each frame is much more important than what exists on each frame; animation is therefore the art of manipulating the invisible interstices that lie between the frames" (Norman MacLaren, en Furniss, 2007:5).

6 La imagen en movimiento es producto de una sucesión de aparatos técnicos que se desarrollaron en la segunda década del siglo XX. Una vez resuelta la técnica de filmación y proyección con el cinematógrafo de los hermanos Lumière comenzó la guerra de las patentes. El inglés Robert William Paul inventó el animatógrafo, con el que Méliès filma sus películas (Gubern, 2014: 47).

cabo en un escenario montado, mostrando una fuerte relación con la teatralidad. En una etapa posterior, se comenzó a trabajar con el dibujo y la pintura, trasladando las tiras cómicas de los periódicos al medio cinematográfico, esto dio pie a realizar series animadas (Furniss, 2016).

Maureen Furniss, en sus libros *Art in Motion: Animation Aesthetics* (2007) y *A New History of Animation* (2016), profundiza en las cualidades e historia de la animación. En su amplio estudio documenta que entre las primeras compañías y experiencias destaca la Black Maria Company, de Thomas Alva Edison, quien reclutó al dibujante John Stuart Blackton (1875-1941) e introdujo el concepto de 'dibujo rápido sobre papel', conocido como 'lighting sketch'. Una de las cintas pioneras en este estilo fue *The Enchanted Drawing* (1900) (Furniss, 2016: 32).

Las narrativas en las animaciones realizadas con dibujo y pintura evolucionaron con el sistema de hojas de celulosa transparente. Las imágenes se trazaban sobre ellas, permitiendo crear diferentes capas que separaban los elementos animados entre aquellos que se movían y los que no, los fondos (paisajes) y los personajes dinámicos, un método patentado por el estadounidense Winsor McCay en 1914, que utilizó para representar el movimiento de las olas del mar en la pieza *Sinking of the Lusitania* (1918). Dicha técnica se volvió de dominio público hasta 1932 (Furniss, 2016: 42-46).

Posteriormente, se comenzó a experimentar con el *stop motion* y la creación de escenarios con muñecos de distintos materiales. Entre los pioneros en este género se encuentra el británico Percy Smith, quien en 1909 realizó una pieza dedicada a mostrar cómo vuelan las arañas en *To Demonstrate How Spiders Fly*. El entomólogo ruso Wladyslaw Starewicz comenzó a filmar series documentales animadas sobre insectos con figuras de plastilina mientras fue director del Museo Natural de Kovno en 1910. Además, el estadounidense Willis O'Brien produjo en

1915 la cinta *Los dinosaurios y el eslabón perdido*, utilizando también la plastilina como medio de figuración (Furniss, 2016: 50).

Por otro lado, en Europa, las vanguardias artísticas también incursionaron en el arte de la animación. Destacan piezas abstractas realizadas por corrientes como el expresionismo alemán, representadas por artistas como Walter Ruttmann, Lotte Reiniger y Oskar Fischinger, quienes incluso experimentaron con la creación de máquinas y las representaciones de formas geométricas. Asimismo, encontramos el juego circular abstracto de Marcel Duchamp en la serie *Anémic cinéma* (1926), mientras que el italiano Bruno Corà experimentó con sonido y color en el séptimo arte.

La expansión de la industria del cine ya entrada la segunda década del siglo XX exigió nuevas formas de producción. En particular, en la producción de las animaciones se impuso la división del trabajo; se contrataron escritores, dibujantes, músicos, actores, productores, directores, entre otros. Se recurrió a fórmulas narrativas probadas y estandarizadas, donde la dimensión 'autoral' pierde control sobre los procesos de producción. Esta estrategia alimentó a los dos principales estudios de Estados Unidos de la década de los años veinte y treinta: Fleischer y Disney. En ese periodo también se incorporó el sonido a las animaciones (Furniss, 2016: 55).

Una vez que la producción de animaciones se industrializó y el aspecto autoral pasó a segundo plano, la manufactura artesanal y experimental se convirtió en una experiencia artística paralela a los circuitos comerciales impuestos por la industria cultural, principalmente estadounidense. Sin embargo, podemos observar que en la primera etapa del cine de animación dominó la experimentación técnica. Es destacable, en el contexto del presente estudio, que los elementos naturales fueron fuente de inspiración para los primeros cortometrajes de este tipo. Esto incluye el movimiento de las olas del mar, la vida

animal y los insectos; se observa una diversidad de experiencias que no necesariamente buscaba una representación caricaturesca de los elementos de la naturaleza, sino que tenía la intención de encontrar cierto naturalismo en los imaginarios contruidos a partir de estas primeras experiencias.

Es entonces que, en un primer momento, podemos resumir que la animación cinematográfica se convierte en una práctica donde confluyen diversos conocimientos artísticos, como el dibujo, pintura, fotografía, escultura, relato dramático, danza, música, actuación, iluminación, diseño de vestuario, además del manejo y la comprensión del lenguaje cinematográfico, con sus planos, movimientos y elipsis (Furniss, 2007: 61). Las atribuciones estéticas de las puestas en escena se vuelven más complejas conforme avanza la narrativa de las piezas animadas, una práctica que en un comienzo se limitaba al trabajo minucioso del cuadro por cuadro, pero que con la incorporación del sonido y la música, además de la actuación de los personajes, ya sea dibujados, pintados, recortados o recreados con elementos plásticos, se vuelven experiencias mucho más ricas.

Una vez que se introdujo el sistema industrial en los procesos de realización de películas animadas, surgieron dos formas de producción: la primera es la industrial, que domina los mercados de distribución comercial, cuyas características describe Maureen Furniss como narrativas, miméticas y lineales. Utiliza técnicas tradicionales, cuenta con presupuestos elevados y un equipo integrado por diversos creadores. Además, se basa en fórmulas probadas, donde el productor tiene un gran peso en la determinación del producto final.

Por otro lado, están las piezas independientes, que se caracterizan por ser no narrativas, abstractas y no lineales; la consideración estética tiene un papel predominante. Estas obras suelen contar con un equipo reducido, utilizan tanto técnicas tradicionales como experimentales

y cuentan con presupuestos más bajos. En este caso, la dimensión del autor juega un papel fundamental en la determinación del producto final (Furniss, 2007: 30).

A pesar de la división general entre los dos procesos de realización de cintas animadas, no necesariamente se siguen estos patrones. En el caso particular de Frédéric Back, podemos identificar elementos presentes de las formas de producción industrial, pero que en esencia contienen un espíritu autoral con características muy particulares de la expresión artística, como analizamos en el siguiente apartado.

LA EVOLUCIÓN DE LA TÉCNICA DE LA ANIMACIÓN EN LA OBRA DE FRÉDÉRIC BACK

En 1952, Frédéric Back fue contratado por Radio Canadá para diseñar escenografías destinadas a la producción de programas para la televisión pública canadiense que recién había sido inaugurada. Es importante mencionar que dicho sistema de radiodifusión se estableció durante la década de 1930 como respuesta a la expansión de las emisoras de radio comerciales privadas estadounidenses. Tenía como objetivo promover los valores culturales de unidad e identidad, proporcionar educación cívica y apoyar a los creadores nacionales.⁷

7 En 1928, el parlamento canadiense fundó la Comisión Aird, que recomendó la creación de “un sistema controlado y de propiedad pública que proporcionara la máxima cobertura en todo Canadá, con el fin de contrarrestar las señales estadounidenses”. En 1932 se promulgó la Ley de Radiodifusión (Broadcast Act), que estableció la Canadian Radio Broadcasting Corporation (CRBC), posteriormente convertida en Canadian Broadcasting Corporation (CBC) en la parte anglófona, y la Société Radio-Canada (SRC) en la parte francófona. Estas instituciones de comunicación pública tenían el objetivo de garantizar la máxima cobertura, promover un alto contenido canadiense, fomentar la unidad, apoyar el talento nacional y adoptar el sistema público como principal emisor y regulador de contenidos (Darroch, 1996: 153-155). Con esa misma dirección, en 1939 el documentalista inglés John Grierson fundó el National Film Board of Canadá, que contiene más de 200 cintas (entre cortometrajes y documentales) que buscaban utilizar los medios para generar una transformación social.

Dos décadas más tarde, con la proliferación masiva de la televisión, el gobierno canadiense se vio obligado a invertir en canales públicos para contrarrestar los intereses privados de los sistemas de comunicación estadounidense, que ya habían llegado a 146 000 receptores canadienses a lo largo de la frontera. Por esta razón, la Comisión Real para el Desarrollo Nacional de las Artes, las Letras y las Ciencias (conocida como Comisión Massey) reafirmó los principios éticos que dieron origen al sistema público de transmisión canadiense y comenzó a fomentar la producción de programas televisivos. Para finales de la década de 1950, el 70 % de la población estaba recibiendo señales de la televisión pública. Canadá se convirtió en el segundo país con mayor producción televisiva en vivo, ofreciendo 50 horas semanales de programación de origen nacional (Darroch, 1996:156-157).

La introducción de la televisión tuvo un impacto político y cultural significativo en Canadá, especialmente en la región francocanadiense de Quebec, donde se le consideró un factor clave en la ruptura del aislamiento experimentado por la población, que hasta entonces se regía por los sistemas tradicionales de las comunidades agrarias y estaba marcada por el conservadurismo católico de Duplessis.⁸ Además, dado que no se recibían las transmisiones estadounidenses, los primeros contenidos televisivos fueron innovaciones producidas por Radio Canadá. De esta manera, este medio se convirtió en un refugio para jóvenes de la clase media urbana. En este sentido, Radio Canadá, que ya no solo transmitía programas de radio, sino también de televisión, se erigió como una herramienta política, social y cultural de gran importancia para la comunidad (Darroch, 1996:153-173).

Tal fue su influencia que, en 1958, un grupo de trabajadores sindicalizados de Radio Canadá

8 Maurice Duplessis fue un caudillo francocanadiense que gobernó la región quebequense en dos periodos diferentes, de 1936 a 1939 y de 1944 a 1959. Su mandato se caracterizó por defender la identidad regional, la religión católica y los valores tradicionales (Pérez Gómez, 2014).

se declaró en huelga en demanda de seguridad laboral y en protesta por el control ejercido sobre la libertad creativa. Esta acción recibió el apoyo local y llevó a la renuncia de varios directivos, lo que permitió transformar Radio Canadá en un espacio donde se requería la producción de una gran cantidad de contenido de calidad, además de promover la libertad artística (Darroch, 1996: 159).

En este clima cultural canadiense de finales de la década de 1960 se inserta el trabajo de animación de Frédéric Back. Tras haber completado su mural-vitral *L'histoire de la musique à Montréal* en el metro Place-des-Arts,⁹ el creador sugirió al productor Hubert Tison cortometrajes animados dirigidos a concientizar al público infantil sobre temas relacionados con el deterioro de la vida de las sociedades modernas. Tison había sido un impulsor clave en la apertura del departamento de animación en Radio-Canadá y apoyó la propuesta.

Back eligió emplear la técnica convencional de dibujo sobre hojas de acetato de celulosa, inaugurada en 1914 por Winsor McCay. Tal proceso estético puede dividirse en tres etapas. En la primera, se observa un proceso de aprendizaje donde predominan los colores básicos y las formas geométricas simples para la creación de los personajes. En la segunda, comienza a difuminar el trazo y a utilizar lápices grasos sobre

9 En 1967 se le encomendó la realización del mural-vitral *L'histoire de la musique à Montréal (La historia de la música en Montreal)* en el metro Place-des-Arts (Plaza de las Artes). La obra consta de un mural vitral compuesto por miles de láminas de vidrio retroalimentadas por tubos iluminados que brindan un efecto etéreo de la imagen, todo sostenido por una estructura de hierro. Fue originalmente pensado para rendir homenaje a cuatro músicos destacados en la historia de Quebec: Calixa Lavallée, Guillaume Courture, Alexis Contant y la cantante soprano Emma Albani. Back optó por una representación de la historia de la música que transcurre en una noche de luna llena, donde vemos un desfile de artistas tocando instrumentos diversos. En el espacio domina el azul marino del cielo nocturno, el amarillo, el rojo intenso y los blancos en combinación con el negro. Emma Albani es retratada como una reina, con un vestido en tonos rojos con destellos en blanco y amarillo. En el siguiente enlace se puede apreciar el mural: *Histoire de la musique à Montréal* (Art Public Montréal, disponible en: <https://artpublicmontreal.ca/en/oeuvre/histoire-de-la-musique-a-montreal-2/>).

hojas de acetato esmerilado. Finalmente, en la última, perfecciona su técnica para llegar a sus obras más importantes: *El hombre que plantaba árboles* y *El río de las grandes aguas*.

En su primera etapa (1970-1977), podemos ubicar las piezas *Abracadabra*, *Inon: la conquista del fuego*, *La creación de los pájaros*, *¿Ilusión?* y *¡Taratata!* Aquí vemos un proceso de aprendizaje y experimentación con diversas técnicas de dibujo sobre los acetatos. Por ejemplo, *Abracadabra* consiste en un relato visual de nueve minutos resuelto en cinco secuencias que se acompaña de una música a cuatro tonos. Vemos en ella fondos que transitan por diversas gamas de colores difuminados y figuras geométricas que caracterizan a los personajes. En *Inon: la conquista del fuego*, producida un año después, predominan los trazos duros, el *collage* y el contraste de blancos, negros y tonos azulados verdosos. En esta pieza se observa un barrido en los trazos que componen las figuras, principalmente debido a la ausencia de un trazo entre un fotograma y otro. Esto se debe a que, en la técnica de animación sobre acetato, cada fotograma es el resultado de las combinaciones entre los elementos fijos y las figuras en movimiento. Por otro lado, en *La creación de los pájaros*, el realizador trabaja con figuras recortadas.

En términos de narrativa, en esta primera etapa Back construye estructuras tradicionales cíclicas que abarcan comienzo, desarrollo y desenlace de la trama, retornando así a los elementos iniciales al final de la historia. Por ejemplo, en *Abracadabra* el relato visual inicia mostrando cómo un malvado mago se roba el sol y una niña, al darse cuenta de su desaparición, busca recuperarlo. El desarrollo de la historia nos muestra sus andanzas en busca del astro hasta encontrar a otros infantes aliados. Al final, vemos a los niños confrontar al mago y recuperar el sol, que aparece en la pantalla en todo su esplendor. Esta pieza comienza y termina con la imagen solar, en una narrativa cíclica.

En otra dimensión, se aprecia una evolución en el tratamiento sonoro. En sus primeras obras, Back empleaba armonías simples de tres o cuatro tonos, sin embargo, en *Inon o la conquista del fuego* experimenta con música electrónica. A partir de *¿Ilusión?* incorpora al compositor Norman Roger, quien describe el trabajo que realiza para el animador como exigente, “con cambios de atmósfera y tono cada 10 o 15 segundos, lo que lo hacía muy intenso”.¹⁰

Resulta interesante observar en estas primeras obras una similitud en la combinación de colores con la abstracción expresionista de *Composition in blue* (1935), de Oskar Fischinger, por ejemplo. Asimismo, los trazos presentes en *Inon o la conquista del fuego* y *La creación de los pájaros* tienen ciertas texturas que evocan el estilo utilizado por el británico Len Lye en su obra *Trade Tattoo* (1937), donde empleó estampados, plantillas y un proceso similar al batik. Sin duda, debió haberse inspirado en el trabajo de Norman McLaren, en particular en *La Poulette Grise* (1947) para trabajar la metamorfosis de las figuras y la difuminación de los elementos que comenzó a perfeccionar a partir de *Todo o nada* (1978).

La segunda etapa de Frédéric Back, donde ubicamos las obras de *Todo y nada* (1978) y *¡Crac!* (1981), se destacó por la consolidación de un estilo distintivo que se centraba en suavizar los trazos para lograr un efecto difuminado en las figuras. Estas piezas, según el propio testimonio de Back, fueron realizadas con:

lápices de colores (Prismacolor) sobre acetatos esmerilados. Cuando el dibujo está terminado, a veces se elimina el esmerilado alrededor del dibujo para obtener la transparencia de un acetato normal. Cuando hice todas las animaciones en un solo dibujo, solo usé un nivel de

¹⁰ En el documental *The nature of Frédéric Back* (2014), de Phil Cameau, se entrevista a diversos colaboradores de Back, entre ellos Norman Roger.

acetatos. Pero cuando tenía paisajes, agua y barcos, tenía que usar tres o cuatro niveles, a veces incluso cinco o seis. Así que tenía que tener una buena transparencia.¹¹

En *Todo y nada* (1978), una obra sobre la creación del hombre en una visión bíblica, observamos cómo las figuras cobran volumen, particularmente los rasgos renacentistas que expresan los dibujos del epílogo. La música, diría Sergei Eisenstein, se convierte en discurso. En términos de imagen cinematográfica, se integra una mayor libertad de movimientos de cámara, lo que añade dinamismo a la narrativa visual. Este enfoque se ve también en *iCrac!*, realizada con 7000 dibujos, donde se presta especial atención a los efectos de movimiento de los personajes, recurriendo a la repetición de imágenes con ligeras modificaciones en su posición para algunas escenas.¹²

Aunque ambas piezas representan temas distintos, en ambas las secuencias se desarrollan de manera lineal, partiendo del principio de una armonía con el entorno para después generar una intensidad sórdida con la llegada del mundo industrial y de consumo, para finalmente cerrar representando el deseo de restablecer una memoria añorada con el habitar y los ciclos que la naturaleza ofrecía.

Cabe señalar que durante la realización de *iCrac!*, Back perdió la vista de su ojo derecho debido a un incidente mientras trabajaba con abrasivos sobre uno de los acetatos. Sin embargo, este contratiempo no lo detuvo, y continuó con sus dos siguientes proyectos: *El hombre que plantaba árboles* (1987) y *El río de las grandes*

aguas (1993). Para estas obras, empleó una técnica diferente que consistía en el uso de lápices de colores mezclados con trementina sobre acetatos esmerilados, con el fin de lograr un efecto de difuminado que se asemejara lo más posible al realismo (Furniss, 2007: 34). En este caso, cada fotograma requería un dibujo individual, creando así una secuencia de acetato-dibujo-fotograma, a diferencia de las experiencias anteriores, en las cuales trabaja la superposición de niveles de dibujo por fotograma. Así, para *El hombre que plantaba árboles* se crearon 20 000 acetatos-dibujos-fotogramas, siendo el 80 % dibujado por Back y el restante apoyado por la animadora Gina Gagnon, quien se encargaba de los rellenos.

En estos dos metrajes de gran maestría técnica en el dibujo se aprecia un cuidadoso manejo de la paleta de colores, seleccionados con atención para establecer una unidad orgánica en la composición visual. En cuanto al lenguaje cinematográfico, se observa un meticuloso diseño de planos y movimientos de cámara, así como el uso de elipsis para crear efectos transitorios de tiempo y espacio. Además, destaca un elaborado trabajo de diseño sonoro, que abarca distintos planos, desde el sonido ambiente hasta la voz y la música, contribuyendo a establecer las atmósferas de cada secuencia de manera majestuosa.

En *El hombre que plantaba árboles* (1987), el guion se construyó sobre la base del relato del escritor, defensor de los derechos humanos y ambientalista francés Jean Giono. Un relato breve, inspirado en la región de Provenza, Francia que tardó 23 años en madurar y dio a luz en 1953 al personaje de Elzéard Bouffier, quien en la historia se dedica a plantar miles de árboles para revivir un territorio desierto. Back encontró este cuento mientras leía la revista *Le Sauvage* y se sintió identificado, ya que él y su esposa, Ghylain Paquin, tenían un rancho donde también se dedicaban a plantar arboledas. La cinta no fue concebida simplemente como una adaptación del trabajo literario, sino como una especie de autorretrato.

11 El texto original en inglés dice: As in my previous films, I used color pencils on frosted cels. When the drawing is finished, I sometimes varnish off the frosting around the drawing to get the transparency of a normal cel. When I did all the animations in one drawing, I only used one level of cels. But when I had landscapes, water and ships, I had to use three or four levels, sometimes even five or six. So I had to have good transparency (Furniss, 2007: 34).

12 La explicación del proceso técnico que Back siguió con el metraje *iCrac!* se explica en jpagli20, 2016.

En cambio, *El río de las grandes aguas* (1993) surgió de una exhaustiva investigación sobre la evolución de las especies marinas en el río San Lorenzo. Este afluente, que conecta la región de los Grandes Lagos del noroeste de América con el Atlántico, alberga una cantidad enorme de especies, especialmente en su estuario. En esta pieza primero se realizó el trabajo visual y, posteriormente, con la ayuda de Jean Slavy y Pierre Turgeon, se escribió el texto con un excepcional diseño sonoro de Normand Roger y Denis Chartrand.

Ambas obras exhiben un estilo impresionista, y esto se puede comprender como lo definió Proust: un cambio en la percepción de la naturaleza a partir de las pinturas de Renoir. Este pintor “no solo proporciona el consuelo que el poeta extrae del impresionismo, sino que también implica un temor: el temor a que la cosificación de las relaciones humanas infecte toda la experiencia y se convierta literalmente en algo absoluto” (Adorno, 2004: 95). ¿No es el aura del impresionismo lo que envuelve la búsqueda de la belleza en la obra de Frédéric Back?

LA BÚSQUEDA DE LA BELLEZA EN LA OBRA DE FRÉDÉRIC BACK

De acuerdo con Adorno, la representación de la belleza de la naturaleza existe en tanto profanación en la modernidad: “la belleza natural solo es bella para otro, es decir para nosotros, para la conciencia que capta la belleza” (2004: 105). Se trata de una construcción del principio de conciencia del rostro del otro, ya que en la época moderna el tiempo existe solo en ese reconocimiento de identidad del otro, revelada para quien esté preparado para verlo.¹³ Vemos como

13 Emmanuel Levinas, después de Edmund Husserl y Ernest Heidegger, es el filósofo-teólogo judío que sienta las bases del humanismo moderno, al apelar a la construcción del otro en tanto existencia del tiempo. Las bases filosóficas se encuentran en el libro *Totalidad e Infinito* (1991).

en Frédéric Back esta condición se expresa cuando define el arte como aquel que:

desempeña tantos roles. Oculta la realidad. Impide que las personas vean la realidad porque es una forma de mirar la realidad como en un sueño. Es una posibilidad de manifestación o revuelta o acusación de cómo se comporta la humanidad o la falta de justicia que existe en la humanidad y en la naturaleza. Por eso admiro a artistas como Goya o Peter Bruegel. Bruegel era un artista tan fino y estaba tan inspirado y pintaba abiertamente contra el terror de la Inquisición española.¹⁴

En la concepción de Back existe una contraposición entre la belleza y la fealdad asociada a perspectivas éticas. Para este autor la fealdad es una búsqueda “de violencia, [de uso de] efectos especiales que son fáciles de producir, pero tienen consecuencias muy negativas”, es decir, de la cosificación artífice absoluta. Por el contrario, Back encuentra en la belleza, una construcción idealista del devenir: “Creo que la búsqueda de la belleza es un elemento importante para alcanzar algo interesante y podría ser una solución [...] una búsqueda exigente la cual lleva mucho tiempo, pero tiene un efecto benéfico en las personas”. El animador observa en la naturaleza ese ideal del consuelo: “Si las personas quieren disfrutar de la vida, la mayoría de ellas va a la naturaleza, porque cuando vas a la naturaleza, todo es hermoso. Cada hoja de un árbol es una obra de arte”.¹⁵

14 El texto original en inglés dice: “Art plays so many roles. It hides reality. It keeps people from seeing reality because it is kind of a dream like way of looking at reality. It is a possibility of manifestation or revolt or accusation of the way humanity behaves or the lack of justice who exist in mankind and in nature. That is why I admire artists like Goya or Peter Bruegel. Bruegel was such a fine artist and he was so inspired and so openly painting against the terror of the Spanish Inquisition” (MacIver, 2007: 9).

15 El texto original en inglés dice: I think the search for beauty is an important element to reach for something interesting and could be a solution. In too many things you find more search for ugliness, for violence, special effects who are easy

A lo largo de su obra desarrolla cinco temas principales: la significación histórica del totalitarismo como amenaza para la infancia, la cosificación del mundo en el progreso, la alegoría a los pueblos originarios que habitaban el mundo en interdependencia con otras especies, el manantial de vida amenazado por el avance de la civilización y el mensaje idílico de la regeneración de la naturaleza como voluntad humana. Cada uno de estos tópicos se explora desde una particularidad específica, arraigada en la experiencia personal de Back: el poder totalitario representado en el malvado mago que roba el sol alude a haber vivido la Segunda Guerra Mundial; las tradiciones culturales de la ciudad de Montreal que lo cobijó cuando llegó de Europa lo desarrolla en el imaginario del desfile de San Juan Bautista, santo patrón fundador de la ciudad en *iTataratata!*; la cultura folk del noroeste de América es retratada en *iCrac!*; lo mismo sucede con las leyendas de los pueblos algonquino y mi'kmaq de la región de Quebec; la singular historia de largo aliento del río San Lorenzo; y el relato de Jean Giono.

Se aprecia una transición desde la representación caricaturesca de elementos de la naturaleza hasta un enfoque más realista, donde el creador busca plasmar las atmósferas del viento, la lluvia y los torrentes marinos mediante un refinado uso del trazo y un cuidadoso diseño sonoro. Más aún, los elementos naturales, de ser personificados —el viento huracanado es un lobo en la obra *Inon, la conquista del fuego*— son elevados a nivel de protagonistas —como ocurre con el río San Lorenzo, cuya historia es la que se cuenta—.

En la última secuencia de esta cinta, destaca el desarrollo del espíritu expresionista cuando devela la deformación, lo turbio de la naturaleza

humana en la época industrial, que sofoca la condición vivificante del río San Lorenzo. Cabe mencionar el uso de planos futuristas, muy al estilo *Metrópolis* (1929), de Fritz Lang. Así, el imaginario de la depredación humana sobre la naturaleza de la diversidad de la vida se caracteriza, en un primer momento, por utilizar figuraciones constructivistas que saturan la pantalla con tonos densos para elaborar sofisticadas secuencias realistas de masacres de animales o una mezcla de expresionismo futurista de las ciudades industriales.

El pensamiento teológico se manifiesta con claridad en la obra de Back, evidenciándose especialmente en piezas como *Todo y nada*. En esta obra, se presenta a un Dios Padre muy semejante al cristiano, que crea una diversidad bucólica de especies, mientras que lo que produce el ser humano se interpreta como la imperfección de Dios. Sin embargo, es en *El hombre que plantaba árboles* donde se aprecia una identificación profunda con la condición post-pastoral bucólica de la generación de Jean Giono, André Gide, Paul Valéry o Marcel Pagnol, quienes promueven la idea de una conexión unificada entre el ser humano y la naturaleza.¹⁶

La búsqueda de una unidad entre paisaje y el movimiento de los personajes es una constante en la obra de Frédéric Back. En *iCrac!*, cuando apela al fondo como boceto, está dejando entrever la necesidad de no dejar todo terminado para abrir la puerta a la una unidad orgánica. Sergei Eisenstein, en su crítica sobre la falta de expresión armónica entre el paisaje y los dibujos animados de la película *Bambi* (1942), argumentaba la necesidad de alcanzar una cohesión orgánica entre el entorno y los elementos figurados en

to produce but have a very negative consequence. The search for beauty is very demanding, takes a long time, but it has a beneficial effect on people. If people want to enjoy life, most of them go into nature, because when you go in nature, everything is beautiful. Every leaf of a tree is a work of art (MacIver: 2007:4-5).

16 La crítica observa en Giono una especie de misionero o pastor que predica la vida cerca de la naturaleza, incluso con repercusiones sociales. Proponía que todo aquello que altera la naturaleza debe ser condenado (Stamm, 2018:1). Back reconoce en el relato “El hombre que plantaba árboles” sus cualidades bíblicas (MacIver, 2007: 7).

movimiento (1987: 391).¹⁷ Además, en la visión romántica de Goethe, la esencia del arte se manifiesta mediante la espiritualidad y la conexión entre lo consciente y lo inconsciente, una dialéctica que se desarrolla mediante la facultad de imaginar. En el periodo romántico alemán, mente y naturaleza se concebían como partes interdependientes de un todo mayor, un “alma animada que se entrelaza”, según la filosofía de Johann Gottfried von Herder (Kearney, 2006: 30-32).¹⁸

Aunque en las obras de Back el miedo a la objetivación de la totalidad del mundo se manifiesta en la vorágine representacional cosificante, también surge una visión de la naturaleza asociada al romanticismo alemán, filosofía que proponía un retorno a la naturaleza como respuesta al cientificismo moderno. Esto se hace evidente cuando busca reconciliar al ser humano con el mundo natural mediante la voluntad y la acción de restauración, como se expresa en *El hombre que plantaba árboles*, donde explora la posibilidad de regenerar la vida en una tierra devastada por la depredación humana.

Cobra sentido la impronta idílica del concepto de naturaleza que describe Adorno, donde apela al *retorno rousseauiano* a la naturaleza. Este se

17 Sergei Eisenstein, al reflexionar sobre la relación entre el paisaje y la construcción musical de las emociones del paisaje, recurre a Walt Disney para reflexionar sobre la correspondencia orgánica entre estos elementos. En la versión en inglés dice lo siguiente: “In Disney’s earlier works this type of drawing corresponded completely to Mickey’s paradoxical charm, which consisted in the very fact that Disney, within the self contained, concrete representational form subjected it to an immaterial free play of free lines and surfaces. This is one of the basic springs of the comic effect of his works. In *Bambi* it is just the reverse” (Eisenstein, 1987: 391).

18 En el capítulo “The joyous reception: animated worlds and the romantic imagination”, del libro *Animated Worlds*, de Suzanne Buchan, se reflexiona sobre la expresión romántica en el mundo de la animación. Asimismo, se relaciona la reflexión de Eisenstein sobre Disney con el romanticismo alemán: The freedom that Eisenstein confers on animation of Disney can then perhaps be compare to the reading of romanticism as a reaction to the restriction and division of the 18th century. For the German Romanticism of this period, mind and nature were conceived of as being fundamental elements of a greater whole, Johann Gottfried Von Herder arguing that the should be viewed as a dissoluble unity, one interpenetrating, al animated soul (Buchan, 2006: 32).

oponía a la razón cientificista de la Ilustración, la cual “no supone una renuncia de los valores humanos, sino un posicionamiento contra la cultura externa al espíritu, contra lo artificial y generador de divisiones, egoísmos y bifurcaciones de lo ético, contra la ostentación de la inteligencia y los convencionalismos” (Hernández, 2014: 117).

La filosofía occidental de la ecología profunda de Arne Naess eleva la noción de naturaleza al ámbito metafísico porque adopta una postura sagrada ante el mundo al promover la reconciliación con el entorno vital en el orden moral de la existencia humana. No obstante, este posicionamiento ético-moral carece de una emancipación política frente a la gran maquinaria de destrucción que representa el desarrollo del capital y los intereses de los grupos dominantes.

En este horizonte de pensamiento observamos en la obra de Frédéric Back una condición dialéctica al buscar poner en movimiento el concepto de lo bello natural, es decir, el que tiende a la cosificación del mundo: “la relación con la naturaleza como lo muerto cosificado es accesible a su experiencia estética” (Adorno, 2004: 96). La búsqueda de belleza en Back constituye un posicionamiento ético y moral, más no político, frente a un mundo donde domina la hegemonía de la racionalidad instrumental que ha llevado al desastre ambiental del siglo XXI.

CONCLUSIONES

En este análisis, hemos concluido, tomando como referencia a Furniss, que en el arte de la animación, caracterizado principalmente por el artificio del movimiento, su expresión se encuentra en la acción del trazo. Este trazo no solo define los espacios, el tiempo, el peso y el flujo, sino que también permite realizar reconfiguraciones para destacar los efectos estéticos de la metamorfosis de las formas, así como sus reducciones y finalizaciones. Hemos revisado las diversas

técnicas que surgieron a partir del inicio del siglo XX y cómo se bifurcaron en dos enfoques en la creación de animaciones. Uno de ellos se rige por los ritmos comerciales de la industria del entretenimiento, donde dominan las fórmulas probadas y las decisiones recaen en los productores; mientras que el otro se desarrolla de manera más artesanal, con énfasis en la visión creativa del autor y con alcances reducidos en cuanto a público. Frédéric Back, afiliado a Radio Canadá, optó por esta última forma de trabajo artesanal y de autor, aunque sus obras estaban dirigidas a un público muy amplio.

Desde el inicio de su carrera como animador en la década de 1970, Frédéric Back incursionó en técnicas artesanales. En sus primeras obras, se observa el uso de acetatos y figuras recortadas. Sin embargo, en una segunda etapa, optó por perfeccionar su técnica con los acetatos, comenzando por utilizar lápices de colores sobre acetato esmerilado. En su etapa final, introdujo trementina al color para agregarle mayor profundidad y detalle. Además, aunque en sus obras *Todo y nada* y *iCrac!* utiliza diversas capas para trabajar los fondos y los cuerpos en movimiento, en sus dos últimas creaciones decide emplear la técnica de acetato-dibujo-fotograma para lograr un mayor dinamismo dentro de las secuencias. A esta evolución en la técnica en la creación de la imagen se suma el desarrollo en la composición sonora. De utilizar piezas muy elementales de cuatro tonos, a trabajar en colaboración con Norman Roger composiciones complejas que dan voz a los personajes de las piezas e incursionar en un diseño sonoro que cubría diferentes niveles, como se aprecia, de manera refinada, en sus dos últimas piezas.

La estructura narrativa de las primeras obras es circular: comienzan con un universo armónico, presentan un conflicto y luego regresan a una situación armónica. Estos relatos visuales giran en torno al público al que van dirigidos: la infancia. Sin embargo, esta estructura adquiere un nivel de complejidad mayor a partir de

Todo y nada. No obstante, es en sus dos últimas obras donde rompe con las narrativas cíclicas y se adentra en relatos de ficción y documentales. En *El río de las grandes aguas*, específicamente, se trata de un documental que se apega a los hechos históricos y geográficos de la región. Además, estas obras están dirigidas a provocar la conciencia sobre las problemáticas ambientales.

Idealista y romántico de espíritu, el animador y ambientalista Frédéric Back perteneció a una generación que tomó conciencia de la capacidad destructiva del ser humano con su entorno que dejó la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y frente a ello decidió promover a través de su obra el reencuentro con la naturaleza.

REFERENCIAS

- Adorno, W. Theodor (2011), *Teoría estética*, Madrid, Akal.
- Anima (2021), *Frédéric Back, Dessins animés*, disponible en: <http://www.anima-studio.com/blog/frederic-back/>
- Darroch, L. (1996), “Comisiones, contradicciones y compromisos: Los retos históricos de la televisión canadiense”, en Graciela Martínez Salce (ed.), *¿Sentenciados al aburrimiento? Tópicos de cultura canadiense*, México, Centro de Estudios para América del Norte/ Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 153-173.
- Eisenstein, S. (1987), *Non Indifferent Nature*, Nueva York, Cambridge University Press.
- Furniss, M. (2007), *Art in motion. Animation Aesthetics*, Londres, John Libbey & Company Limited.
- Furniss, M. (2016), *A history of animation*, Nueva York, Thames & Hudson.
- Hernández, S. M. (2014), “Rousseau: el quehacer literario, otra lectura de la sociedad”, *Fuentes Humanísticas*, núm. 48, pp. 173-187.
- Hofferman, J. (2008), “The Sound of Animation: An Interview with Norman Roger”, *Animation World Network*, disponible en: <https://www.awn.com/animationworld/sound-animation-interview-normand-roger>
- jpagli20, A. (2016) *Frederic back-cel overlay technique*, History of animation, disponible en: <https://anim223fall2016.wordpress.com/2016/10/24/frederic-back-cel-overlay-technique/>
- Keamey, R. (2006), “The joyous reception”, en *Animated Worlds*, Bloomington, John Libbey & Company Limited, pp. 19-43, disponible en: <https://es.everand.com/read/548699431/Animated-Worlds#>
- Levinas, E. (2012), *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme Ediciones.

- Gadamer, Hans-Georg (1991), *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- Gubern, R. (2014), *La historia del cine*, Barcelona, Anagrama.
- Kant, Immanuel (2015), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Alianza.
- Naess, A. (2007) “Los movimientos de la ecología superficial y la ecología profunda”, *Revista Ambiente y Desarrollo*, vol. 23, núm. 1, pp. 98-101.
- MacIver, R. (2007), “Frédéric Back: *The Man Who Planted Trees*. Heron Dance Interview”, *Heron Dance Press*, disponible en: <https://herondance.org/frdic-back>
- Pérez Gómez, R. (2014), “Un caudillo tropical cerca del Ártico: el caso de Maurice Duplessis, primer ministro de Québec (1936-1939 y 1944-1959)” *Politeia*, vol. 37, núm. 52, pp. 139-175.
- Rand, S. T. y H. L. Webster (1894), *The micmacs*, Nueva York, Longmans, Green and Co., disponible en: https://archive.org/details/cihm_12305/page/n7/mode/2up
- Stamm, G. (2018), “Post-pastoral and the Nonmodern: Jean Giono’s Engagement with Nature”, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 43, núm. 1, disponible en <https://doi.org/10.4148/2334-4415.2055>
- Tejeda, C. (2008), *Arte en fotograma. Cine realizado por artistas*, Madrid, Cátedra.
- Thomas, M. y E. Winton (2010), *Challenge for change. Activist documentary at the National Film Board of Canadá*, Montreal, McGill Queen’s University Press.
- Back, F. (1970), *Abracadabra* [Archivo de video], YouTube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tOUd-pKiRmI&ab_channel=QuesodeBurgos
- Back, F. (1971), *Inon, la conquista del fuego* [Película], FilmAffinity, disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film906792.html>
- Back, F. (1987), *El hombre que plantaba árboles* [Archivo de video], YouTube, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=w8jz6L-Qr8&ab_channel=ClaudioBertonatti
- Back, F. (1981), *iCRAC!* [Archivo de video], disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xsWU-nksQWA&ab_channel=charliegirl6
- Back, F. (1977), *iTaratata!* [Archivo de video], YouTube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vLz5WvyLZQA&ab_channel=QuesodeBurgos
- Back, F. (1993), *Le fleuve aux grandes eaux* [Archivo de video], Dailymotion, disponible en: <https://www.dailymotion.com/video/x40fp7i>
- Back, F. (1978), *Tout rien* [Archivo de video], YouTube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=AayDt79SxUY&ab_channel=IgorReshetov
- Back, Frédéric (1972), *La Creation des Oiseauxxavi* [Archivo de video], YouTube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=J8MVIhG1tj8&ab_channel=IgorReshetov
- Blackton, J. S. (1900), *The Enchanted Drawing* [Archivo de video], Youtube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=pe7HSnZotbU&ab_channel=LibraryofCongress
- Comeau, P. (2012), *The nature of Frédéric Back* [Archivo de video] Vimeo, disponible en: <https://vimeo.com/onde-mand/8872>
- Duchamp, M. (1926), *Anemic Cinema* [Archivo de video] Youtube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc&ab_channel=GBMChannelTV
- Fischinger, O. (1935), *Composition in blue* [Archivo de video] YouTube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=77X6G0wcpZU&ab_channel=CenterforVisualMusic
- Lang, F. (1929), *Metrópolis* [Archivo de video], YouTube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=W_4no842TX8&ab_channel=AllTimeClassics
- Lye, L. (1937), *Trade Tattoo* [Archivo de video] YouTube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=OCU7mt8eQG0&ab_channel=optimisticwombatninja08
- MacLaren, N. (1947), *La Poulette Grise* [Archivo de video] YouTube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=8xjs2Ll3Ak4&ab_channel=Gon%C3%A7aloFernandes
- McKay, W. (1918), *Sinking of the Lusitania* [Archivo de video] YouTube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=wq7hMuiz1mI&ab_channel=UndertheSpread ingOakTree
- O’Brien, W. (1915), *Los dinosaurios y el eslabón perdido* [Archivo de video] YouTube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7g3mOxqShAU&ab_channel=JuanCarlosG%C3%B3mezMillo
- Smith, P. (1909), *To demonstrate how spiders fly* [Archivo de video] Youtube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vKPbxcK58aI&ab_channel=BFI

ADRIANA ESTRADA ÁLVAREZ. Profesora-investigadora de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), México. Estudió el doctorado en Ciencias Políticas y Sociales por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México; la Maestría en Desarrollo Rural y la Licenciatura en Sociología por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), México. Cuenta con dos estancias posdoctorales en temas de género, ambiente, imagen y cultura. Su línea de investigación se centra en estudios sobre cine y creación audiovisual social, político y cultural. Participa en el cuerpo de profesores de la Licenciatura en Artes, la Maestría en Estudios Regionales y la Maestría en Arte y Literatura de la UAEM. Es miembro del Sistema Nacional de investigadores. Entre sus publicaciones recientes destacan: “Emancipación poética en la película documental de Mamá (2022) de Xun Xero” (*Estudios del Discurso*, vol. 9); “Cine y mal de archivo en tres horizontes latinoamericanos: Archivo Cordero, Tierra sola y la experiencia de anarquivia” (*Dixit*, vol. 36, núm. 2); y “El devenir de lo salvaje en *La balada del Oppenheimer Park*” (en *Cuerpo y Cámara. La experiencia documental mexicana (2000-2020)*, 2022)

YUNUEN ESMERALDA DÍAZ VELÁZQUEZ. Profesora-investigadora de la Facultad de Artes de la UAEM. Estudió el doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad en la misma institución. Cuenta con una estancia posdoctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus líneas de investigación son: teorías y crítica del arte contemporáneo, feminismos en el arte, literatura comparada y ecoestéticas. Es coordinadora del área de Teorías de la Licenciatura en Artes. Colabora en el núcleo académico de la Maestría en Producción Artística y la Maestría en Estudios de Arte y Literatura de la UAEM. Sus publicaciones más recientes son: *Todo retrato es pornográfico + Posterotismo (Exit, 2024)*; “Movilidad natural. Aproximaciones no antropocéntricas” (en *Desafíos y retos de la movilidad sustentable en el mundo contemporáneo*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo); y “La artista lectora: el yo transtextual y la biblioteca como taller” (*El Ornitórrinco Tachado. Revista De Artes Visuales*, vol. 18).

 <https://orcid.org/0000-0002-5100-7435>

ALBERTO BECERRIL MONTEKIO. Profesor Investigador Titular B de Tiempo Completo de la Facultad de Artes de la UAEM. Maestro y Doctor en Sociología Cultural por la Universidad de Paris 8 Saint Denis, Francia. Sus líneas de investigación/creación se centran en creación documental, antropología visual y medio ambiente. Imparte las materias de Taller de Cine Básico y Avanzado, así como Naturaleza y Percepción en la Licenciatura en Artes Visuales de la Facultad de Artes de la UAEM. Miembro del Cuerpo Académico Lenguajes y Creaciones Visuales LECREA-VI. Ha publicado: *Dadores de Vida: El Sitio Arqueológico de Chalcatzingo del solsticio de verano al de invierno* [obra cinematográfica] (INAH/UAEM, 2018); y “Generación Futura. Una experiencia comunitaria 25 años después” (en *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*, UAM/Elefanta Editorial, 2021).

Correo-e: alberto.becerril@uaem.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-4594-6049>



Estoy Aquí Casa-2 (2020). Fotografía Intervenida, dibujo digital: Arantxa Chávez.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.