

# MUDARSE A LAS IMÁGENES. ANIMACIÓN EXPERIMENTAL Y NEURODIVERSIDAD EN *EIGHT POINT STAR* DE FERNANDO DINIZ Y MARCOS MAGALHÃES

MOVING TO IMAGES. EXPERIMENTAL ANIMATION AND NEURODIVERSITY  
IN *EIGHT POINT STAR* BY FERNANDO DINIZ AND MARCOS MAGALHÃES

## RESUMEN

*Eight Point Star* es un cortometraje brasileño estrenado en 1996, dibujado por Fernando Diniz, con Marcos Magalhães como coordinador de animación. Es la primera película animada en Brasil realizada por un artista neurodiverso y afrodescendiente. Este artículo busca describir y analizar el cortometraje, el cual ha recibido escasa atención por la academia y la crítica de cine hispanoamericana, teniendo como marco de referencia la perspectiva de la neurodiversidad y del arte *outsider*. Se recuperan las reflexiones hechas por el propio Diniz en la película, así como lo escrito por Magalhães en torno al proceso, a fin de descubrir y describir a partir del trabajo colaborativo de ambos artistas cómo la imagen cumple con una función estética y sociocultural al legitimar y dignificar el trabajo artístico de Diniz, a la vez que permite a los espectadores sumergirse en una representación de su vida interior.

## ABSTRACT

*Eight Point Star* is a Brazilian short film released in 1996, drawn by Fernando Diniz, with Marcos Magalhães as animation coordinator. It is the first animated film in Brazil made by a neurodiverse and Afro-descendant artist. This article seeks to describe and analyze the short film, which has received little attention from academia and Hispanic American film critics, taking as a frame of reference the perspective of neurodiversity and Outsider art. It recovers the reflections made by Diniz himself in the film, as well as what Magalhães wrote about the process, in order to discover and describe from the collaborative work of both artists how the image fulfills an aesthetic and sociocultural function by legitimizing and dignifying Diniz's artistic work, while allowing viewers to immerse themselves in a representation of Diniz's inner life.



# SAMUEL LAGUNAS CERDA

Universidad Autónoma de Querétaro, México

Doctor en Estudios Latinoamericanos, con especialidad en Teoría y Crítica Literaria. Sus investigaciones se centran en la animación y la ciencia ficción latinoamericana literaria y audiovisual. Como crítico de cine, se ha enfocado en la difusión y el estudio de la animación en América Latina. Ha sido conferencista y ponente en universidades nacionales y extranjeras. Artículos suyos han aparecido en revistas de Argentina, Estados Unidos, Alemania, Perú y México. Ha publicado los poemarios *Todavía mañana* (2013), *A veces un mapa es una casa* (2020) y *Todo lo que es cuerpo es agua en tránsito* (2024), así como el libro de ensayos *Dios: nueva temporada. Miradas teológicas al cine y la televisión en el siglo XXI* (2020) junto a Raúl Méndez. Algunos de sus poemas se han traducido al inglés. Ha sido también editor de libros teológicos. Es profesor e investigador en la Universidad Autónoma de Querétaro desde 2019. También es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII), nivel Candidato.

## PALABRAS CLAVE:

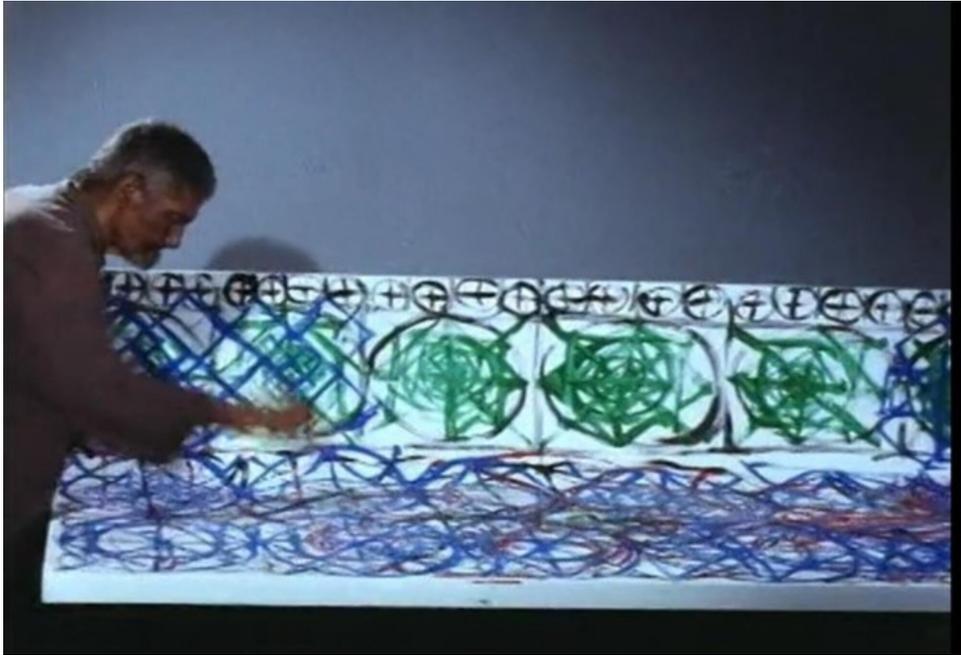
Cine brasileño, Animación brasileña, Animación experimental, Neurodiversidad, Arte *outsider*.

## KEY WORDS:

Brazilian Cinema, Brazilian Animation, Experimental Animation, Neurodiversity, Outsider Art.

## DOI:

<https://doi.org/10.4995/caa.2024.20974>



**Fig. 1.** Fotograma de *Eight Point Star*

## Introducción

La animación experimental es un arte que se caracteriza por la transgresión continua de las fronteras establecidas en el campo más amplio de la animación. Posee, por lo tanto, una tendencia excepcional a la infracción de las formas narrativas hegemónicas y es capaz de desafiar y poner en tensión la manera en la que las audiencias se posicionan frente a las animaciones mainstream y más convencionales.

Taberham (2019) distingue al menos tres rasgos esenciales que apartan la animación experimental de la animación comercial: la participación activa del espectador en la construcción de significado frente a las narrativas digeribles de la animación

tradicional; la variedad, libertad y exposición del uso de materiales frente a una predominancia de lo figurativo; y la búsqueda de una propuesta estética autoral frente a un estilo industrial. Smith y Hamlyn (2018) destacan también la relación que existe entre la animación experimental con otras artes como la pintura abstracta, la música y la poesía.

Para este artículo, concretamente, se parte de la definición propuesta por Wells quien señala que “la animación experimental da prioridad a las formas abstractas en movimiento, liberando al artista para que se concentre en el vocabulario que utiliza en sí mismo sin el imperativo de darle

una función o un significado específicos” (Wells, 1998: 44). Asimismo, se considera como fundamental la caracterización que ofrece *Husbands* con base en la etimología del término “experimental” que asocia acertadamente con la “experiencia”:

Esta conexión etimológica apunta al papel que desempeña la experiencia a la hora de distinguir lo que hace que la animación experimental sea “no normativa” y “no convencional”. Es importante el modo en que los artistas utilizan diversas técnicas formales para explorar posibilidades creativas que a menudo desestabilizan la percepción y la cognición habitual, desafiando a menudo a los espectadores a dar sentido a experiencias que solo son posibles gracias a las facultades específicas de la animación como técnica (*Husbands*, 2014: 7).

La animación experimental, gracias a la intensidad del vínculo con la experiencia vital del sujeto creador, ya ha sido asociada con un carácter autoral (Pilling, 2012: 3), que permite una representación bastante personal de dimensiones inaprehensibles de la subjetividad como los sentimientos, las emociones, la memoria, los deseos o los sueños; así como la materialización visible de capas más profundas de la conciencia. Este rasgo favorece la formulación de que la animación experimental abre una ventana más inmediata al universo íntimo de sus creadores.

En este artículo se propone que parte de la obra del animador brasileño Marcos Magalhães (1958-) puede ser calificada como animación experimental, ya que configura un abanico de puertas y ventanas de acceso a la subjetividad del creador, al mismo tiempo que se sumerge en la materialidad y se interroga por las posibilidades estéticas y políticas de la técnica. En este sentido, su cortometraje *Animando* (1987) funciona como una especie de manifiesto visual del compromiso que asume el animador con la exploración de distintas técnicas y materiales. Después

del reconocimiento internacional conseguido con *Meow!* (1982), en *Animando* Magalhães, siguiendo la estela del canadiense Norman McLaren, ensaya múltiples técnicas (desde el dibujo 2D hasta la pixilación) construyendo un juego, no exento de comicidad, donde su propia experiencia y corporalidad aparece implicada en el acto de animar, y la frontera tradicional entre animador y animación se ve transgredida.

Poco tiempo después del estreno de *Animando*, gracias al documental *Imagens do Inconsciente* (Leon Hirzman, 1987), Magalhães entró en contacto con el Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II donde conoció a Fernando Diniz, quien en ese momento llevaba más de 40 años en reclusión.

El testimonio y la obra plástica de Diniz llevaron a Magalhães a preguntarse de nuevo por los límites entre imaginación y realidad, entre arte y vida. Él mismo lo apunta de la siguiente manera:

Como animadores exploramos con frecuencia este misterioso territorio, sumergiéndonos en universos totalmente ajenos al mundo material. Este ir y venir entre fantasía y realidad provoca a veces efectos similares a los de las drogas o los trastornos mentales; por eso los mantenemos bajo control durante una producción artística. Pero para ciertas personas, estos límites han desaparecido por completo, y ya no tienen sentido ni importancia, como para la mayoría de nosotros (Magalhães, 1998: 30).

El trabajo colaborativo con Diniz en el cortometraje *Eight Point Star* (1996) le permitió a Magalhães continuar su reflexión estética sobre el estatuto específico de la animación experimental, sobre su poder como arte gráfico en movimiento, a la vez que indagó en cómo las características de la subjetividad se expresan a través de la sonoridad y visualidad que da forma a la obra artística.



**Fig. 2.** Fotograma de *Eight Point Star*.

Este artículo tiene el objetivo de describir y analizar el cortometraje *Eight Point Star*, el cual ha recibido escasa atención por la academia y la crítica de cine hispanoamericana, teniendo como marco de referencia la perspectiva de la neurodiversidad y del arte *outsider*. Sobre la primera, ésta se entiende no como una desviación patológica trágica, sino como un lugar específico de enunciación que cuestiona y transgrede los límites de la normalidad neuronal hegemónica y convencional

(Chapman, 2023: 5). La categoría de arte *outsider* se recupera aquí en su dimensión formal y sociocultural. Es decir, se recupera su uso tradicional que sirve para referirse a las obras y a la conducta creativa de las personas neurodiversas, pero también interesa recuperar la asociación que en las últimas décadas se ha hecho con rasgos socioculturales del acto creativo, como la falta de formación profesional de los creadores en el campo de las artes, la autodidaxia, la poca o nula participación

en las industrias artísticas, y con una necesidad de invertir el trabajo artístico de una dimensión terapéutica (García Muñoz, 2010).

Para el estudio específico del cortometraje, se recuperan las reflexiones teóricas y metodológicas formuladas por Nise da Silveira, así como las notas recopiladas por el propio Magalhães y por Claudia Bolshaw, productora ejecutiva del cortometraje e investigadora del Núcleo de artes digitales y animación de la PUC Rio (N.A.D.A.).

El artículo se estructura en dos apartados en los que se trata de caracterizar e interpretar el funcionamiento de la imagen animada y su valor simbólico tomando en cuenta las premisas y las palabras enunciadas por el mismo Diniz a manera de títulos en *Eight Point Star*. Con esto, se busca no sólo hablar de la animación experimental como una condensación simbólica de la vida interior del sujeto neurodiverso, sino también se explora cómo la animación reconoce y dignifica en un nivel sociopolítico el trabajo creativo de dicho sujeto.

# 01

## La imagen no está hecha para soñar, la imagen está hecha para trabajar<sup>3</sup>

Fernando Diniz nació en 1921 en Bahía y vivió su infancia en condiciones mayormente precarias. Su madre trabajaba como empleada doméstica y remendando ropa de alta costura, por lo que se desplazaba ocasionalmente a casa de familias de mayor nivel socioeconómico junto a su hijo (Vadico, 2008: 107). En ese cruce de ambientes, Diniz fue desarrollando un gusto propio por el lujo y un compromiso con el aprendizaje y la correcta ejecución de la técnica, en este caso de la costura. Todavía siendo adolescente conoció a una muchacha llamada Victoria, de la que quedó profundamente enamorado. Diniz poseía una personalidad obstinada, por lo que asumió el reto de convertirse en un prestigioso ingeniero para poder llamar su atención (Magalhães, 1998: 30).

Después de un periodo de distanciamiento, Diniz volvió a encontrar a Victoria, y descubrió que estaba comprometida

con un hombre blanco y rico como ella. Aunque no es el objetivo central de este artículo trazar aquí un examen psicopatológico de las predisposiciones genéticas de Diniz alertando los indicios de psicosis —tal y como lo hace por ejemplo Jaspers (2001) en los casos del dramaturgo Johan August Strindberg y del pintor Vincent Van Gogh—, sí importa rescatar el testimonio que Diniz dio a Magalhães sobre los acontecimientos que siguieron a dicha desilusión, tal y como este último lo consigna:

Triste y solitario, [Diniz] encontró alivio en las playas de Copacabana, hasta que un domingo soleado olvidó que estar desnudo era socialmente inaceptable... Cuando llegó la policía, se resistió al arresto y fue llevado a un hospital psiquiátrico donde fue aislado de su familia y empezó a ser tratado con drogas y terapia de electroshock, una práctica común en la época en casos como el suyo (Magalhães, 1998: 30).

Mientras Diniz estaba internado, conoció a la psiquiatra Nise da Silveira, quien había impulsado desde 1956 la creación artística como parte de la terapia laboral de los pacientes del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. Da Silveira partió de los cuestionamientos a la terapia clásica que consistía precisamente en electroshocks, por los efectos adversos que estos presentaban, especialmente crisis epilépticas y pérdida de memoria, lo que provocaba que las consecuencias del tratamiento fueran difíciles de los propios síntomas de la condición neurodiversa. Da Silveira promovió, en cambio, un uso extensivo de la terapia ocupacional remarcando lo siguiente:

La Sección de Terapia Ocupacional se desarrolló progresivamente hasta crear dieciséis centros de actividad. Todas las actividades propiciaron la expresión de las experiencias de los asistentes. Al mismo tiempo, se les animaba a reforzar su yo y a avanzar en su relación con el entorno social, teniendo siempre en cuenta sus posibilidades de adaptación actuales (Da Silveira, 2001: 17).

Dentro de las actividades, Da Silveira introdujo la pintura y la escultura ya que observó que facilitaban el acceso al “mundo interior” del paciente neurodiverso y daba forma “a sus emociones tumultuosas” (Da Silveira, 2001: 17). Como se observa en el documental *Imagens do Inconsciente* (Leon Hirzman 1987), cuando Diniz comenzó a participar en estos ejercicios fue sumergiéndose en las artes plásticas encontrando en ellas una “autodefensa para vivir en el inconsciente”, pero no en un nivel profundo, sin más bien en un nivel que siempre se mantuvo anclado a lo cotidiano. Se trataba, pues, de una especie de “cuarto propio” (Vadico, 2008: 107) donde Diniz podía hacer visible la vida que había dentro de él.

Hacia principios de la década de 1990, debido al éxito inesperado del documental de Hirzman y al reconocimiento público cada vez mayor que recibían los trabajos

de Diniz, la investigadora Claudia Bolshaw se acercó al Museo de las Imágenes de Da Silveira para realizar su tesis de maestría en donde estudió la “geometría imprecisa” que mostraban las pinturas de Diniz. Fue así como, gracias al interés que tanto ella como Magalhães mostraron en la obra de Diniz, ambos asumieron que “[su] talento y posibilidad de expresión, al tratarse de un marginado social, [...] sin duda aportaría una nueva mirada a la técnica y al lenguaje de la animación” (Bolshaw y Gonçalves, 2022: 219).

Dentro del régimen normativo que Chapman (2023) denomina una “normalidad inventada” y de lo que Foucault (2000) caracteriza como un entramado jurídico-biológico en el que el sujeto neurodiverso es marginado por las leyes que infringe desde su misma existencia, las acciones de éste suelen ser descritas como desviaciones e infracciones contra las convenciones sociales. Sin embargo, en *Eight Point Star* el quehacer de Diniz como animador no es presentado en ningún momento como una desviación ni una infracción contra la tradición de la animación, ni contra lo racional, sino como parte de una estructura socioafectiva en la que el deseo y el trabajo se dan forma mutuamente.

El comienzo de *Eight Point Star* documenta, de manera muy similar a lo que sucede en *Animando*, el proceso de realización de las pinturas, las figuras de plastilina, de papel y los dibujos utilizados por Diniz para la película. Si en la animación experimental, exponer los materiales de la animación es habitual (Taberham, 2019: 131), las secuencias de Diniz buscan enfatizar precisamente a la animación como resultado no sólo de la perspectiva autoral del artista, sino de la labor de un sujeto neurodiverso que trabaja bastantes horas durante varias semanas para crear el material de la película. Inclusive, a lo largo de la película, se pueden observar varios de los dibujos hechos numerados como si se



**Fig. 3.** Fotograma de *Eight Point Star*.

tratara de una prueba de línea más que de un montaje terminado.

Además, la labor de Diniz en la película abarcó también el aspecto sonoro, pues la música extradiegética que se escucha con una armónica es interpretada por él, sin ningún uso de partituras, lo que refuerza el carácter intuitivo de la creación artística, y refuerza la visibilización de la práctica autodidacta del creador.

Es útil recordar aquí que ya en el primer largometraje animado brasileño, *Sinfonia Amazônica* (Anélio Latini Filho, 1953), más importante que la película misma era la visibilización de los procesos y desafíos que implicó la realización por parte de su director Anélio Latini Filho. En *Sinfonia Amazônica*, por lo tanto, querían exaltarse

las condiciones de producción adversas a fin de que el trabajo de Latini Filho quedara representado casi como una gesta heroica, otorgando a la película un estatuto de monumento, en tanto lograba rescatar y conservar procesos de realización de la animación incorporándolos a la memoria filmica de un país y una región (Nora, 2009). En ese sentido, la inclusión explícita en *Eight Point Star* de secuencias donde se observan actividades propias al oficio del artista dignifica su quehacer estético y su posición en el entramado social como trabajador del arte no sólo neurodiverso sino también, como han rescatado Bolshaw y Gonçalves (2022), como artista afrodescendiente (Véase Imagen 1), lo que refuerza la caracterización de su práctica creativa como outsider, ya que, además de no estar influido por espacios formativos

tradicionales, el sujeto ocupa una posición social marginal.

Magalhães cuenta al respecto del modo de trabajo de Diniz lo siguiente: “cada miércoles, me reunía con Fernando para revisar sus nuevas escenas (500 dibujos a la semana) y prepararlas para el rodaje. Estas escenas solían tener temas muy definidos, y yo le animaba a crear títulos para cada una de ellas” (Magalhães, 1998: 31). En este sentido, dos declaraciones que vemos escritas en pantalla son relevantes: “Soy un poco negro, un poco blanco” y “He estado esperando más de 50 años para

entrar en la universidad”, pues ayudan a caracterizar de modo no tan oblicuo su lugar de enunciación tal y como él lo auto-percibe, el cual aparece condicionado por la exclusión a causa de su clase y por la discriminación racial. La película, por ende, más que ser un monumento como el caso de *Sinfonia Amazônica*, cumple una función sociopolítica, ya que no se limita meramente a expresar un anhelo subjetivo, sino que contribuye al reconocimiento de la capacidad de agencia del sujeto neurodiverso a través de un hacer específico: el de la animación.

**Fig. 4.** Fotograma de *Eight Point Star*.



## 02

### Si dibujamos lo suficiente, lo descubriremos todo

*Eight Point Star* es un cortometraje de 12 minutos de duración estructurado en 10 apartados delimitados por elementos textuales que funcionan como indicadores o pautas para la comprensión de las imágenes visuales que se suceden entre las frases. Por lo tanto, el significado de la película es resultado de la interacción entre los elementos visuales (texto, dibujo figurativo, dibujo abstracto) y sonoros (música extradiegética y voz en off de Diniz).

Los títulos que marcan el ritmo de la película, escritos por el mismo Diniz, aparecen sobre un fondo negro en el orden siguiente:

1. La imagen no está hecha para soñar, la imagen está hecha para trabajar.
2. Una partícula es parte de otra parte de otra partícula.
3. La antimateria puede ser la implosión.
4. Soy un poco negro, un poco blanco.
5. He estado esperando más de 50 años para entrar en la universidad.
6. Aprender a dibujar es como aprender a amar.
7. Sólo es cuestión de voluntad.
8. Es como deletrear. Primero aprendes las letras, luego aprendes las palabras.
9. Cuando comencé, descubrí una estrella en mi mano.

10. Si dibujamos lo suficiente, lo descubriremos todo.

Si queremos profundizar en la descripción y atisbar una línea a partir de la cual se desarrolla la película, encontrando y construyendo desde la interpretación un orden posible, es posible afirmar que *Eight Point Star* está compuesta de tres partes. La primera, que incluye las secciones 1, 2 y 3, funciona, como ya se mencionó en el apartado de arriba, para documentar el trabajo de Diniz como artista plástico y, a partir de allí, observar ejercicios de movimiento de figuras sencillas de plastilina (círculos y líneas) que se agrupan y desagrupan hasta semejar un círculo y una línea: los fundamentos materiales de su acto creativo.

Asimismo, en esta primera parte empieza a vislumbrarse la forma gráfica una estrella, el símbolo predilecto de Diniz a lo largo de todo el cortometraje. Al final, en la tercera sección se alcanza un momento de clímax, desconcertante, implosivo, en tanto vemos la reiteración de círculos multiplicarse y propagarse a través de varias órbitas antes de entrar en un movimiento vertiginoso y acelerado donde lo único que se percibe, más allá de las figuras, es un ritmo de una contigüidad tumultuosa de colores y formas. En la interpretación propuesta en este artículo, esta secuencia funciona como apertura o inmersión del espectador en la vida interior de Diniz que, como se descubre al final del cortometraje, aparece representada como un cuarto propio en donde la implosión es la puerta de entrada.

La segunda parte, que incluye la secciones 4, 5, 6, 7, 8 y 9, inicia con una desaceleración del ritmo del movimiento y la aparición sonora de una música mucho más suave; además, una figura humana, inmóvil y sin rasgos que permitan identificar sexo o género, adquiere protagonismo. Sobre ella se enciman líneas curvas, espirales y su imagen se ve multiplicada una y otra vez, al mismo tiempo que dividida por todo aquello que la invade y atraviesa. En esta parte también vemos el nacimiento de un lenguaje a través de la aparición del dibujo de una partitura y de un alfabeto en el que las letras proliferan por la pantalla de manera desordenada y caótica. Poco a poco la silueta humana va adquiriendo rasgos casi angelicales o feéricos, pues parecen brotar alas de su espalda y en algún momento tiene lo que semeja una varita mágica coronada con una estrella en la punta. El elemento figurativo de la mano como plataforma de donde brota la creatividad surge con fuerza dando origen a otras secuencias de círculos y líneas mucho más luminosas y frenéticas (Véanse imágenes 2 y 3).

La tercera parte, que incluye únicamente el apartado 10, de algún modo reitera las imágenes de inicio del cortometraje, ya que se observa de nuevo una secuencia de Diniz trabajando en unos dibujos sobre una mesa de animación. En esta sección asistimos también a unas escenas más clásica de lo que se consideraría un "dibujo animado": un jinete cabalga, se cae, se vuelve a subir al caballo, es ovacionado por una multitud e inicia un viaje a través de distintos paisajes compuestos por pequeñas casas, pequeños cajones con fruta, molinos de viento, árboles; todos con un trazo sencillo, figurativo, casi infantil.

Cuando el viaje termina, el jinete parece entrar a una casa (hay una especie de ventanas que se transforman en cuadros) que es también un remolino de líneas y colores oscuros que se apoderan por completo de la totalidad de la pantalla. Al fondo se

escuchan las espuelas del caballo, pero ya no se observa al jinete, el cual parece haberse difuminado entre la tempestad audiovisual que hemos presenciado. Hacia el final del cortometraje, nuevamente el ritmo del montaje y de la música se vuelve más lerdo y comienzan a aparecer imágenes mucho más nítidas en donde se distingue la forma de una habitación, vista desde adentro (¿o desde afuera?) con unas puertas a las que nos vamos acercando hasta que atravesamos su umbral (Véanse imágenes 4 y 5).

Siguiendo la propuesta de Da Silveira (2001) de que la imagen no es una simple imitación de objetos externos, sino una representación producida por la función imaginativa del inconsciente que se manifiesta súbitamente, pero sin tener necesariamente un carácter patológico, desde la interpretación propuesta aquí, en *Eight Point Star* encontramos una condensación simbólica de desplazamientos psíquicos interiores —¡movimientos del alma!— en tanto que en su interacción y significación se alejan de los valores convencionales.

Magalhães registró que Diniz había creado "un sistema propio de clasificación de las figuras geométricas, y lo explicaba en su confuso lenguaje. Tardé en comprender que cuando hablaba de "piña", "pescado", "pan", "sandía", etc., se refería a la forma de estos objetos, y no a su significado real" (1998). En este despojo de significados, Diniz utiliza los dibujos como una *tabula rasa* que gracias a la animación articula una nueva sintaxis y permite la propuesta de nuevos significados. Así ocurre, por ejemplo, con la superposición de la figura de la mano y la figura de la estrella. Esta última funcionaba como punto de partida, en tanto, señala Magalhães, que "la estrella de ocho puntas se representa con una cruz y dos diagonales, como la bandera británica. Casi siempre que Fernando se pone a dibujar, empieza con estas líneas básicas" (Magalhães, 1998: 32).

Además, como descubrieron Bolshaw y Gonçalves (2022), la estrella no sólo da un asidero que permite al artista comenzar su exploración de las formas, sino que funciona como *axis mundi* que le permite organizar su espacio material, al mismo tiempo que su espacio psíquico, sobre la superficie de la hoja. La estrella en la mano que aparece dibujada en el cortometraje no es sino la llave para que tanto Diniz como los espectadores entremos a su habitación

mental donde él se siente seguro para expresarse con una apertura radical. Es, entonces, un acto hospitalario que interrumpe la condición de extrañeza y extranjería de sí mismo e invita al espectador a asumir esa anormalidad a través de su puesta en cuadro y en movimiento gracias a la animación. La inestabilidad provocada por el visionado del cortometraje provoca al final una fusión de horizontes promovida por la empatía, en tanto el encuentro

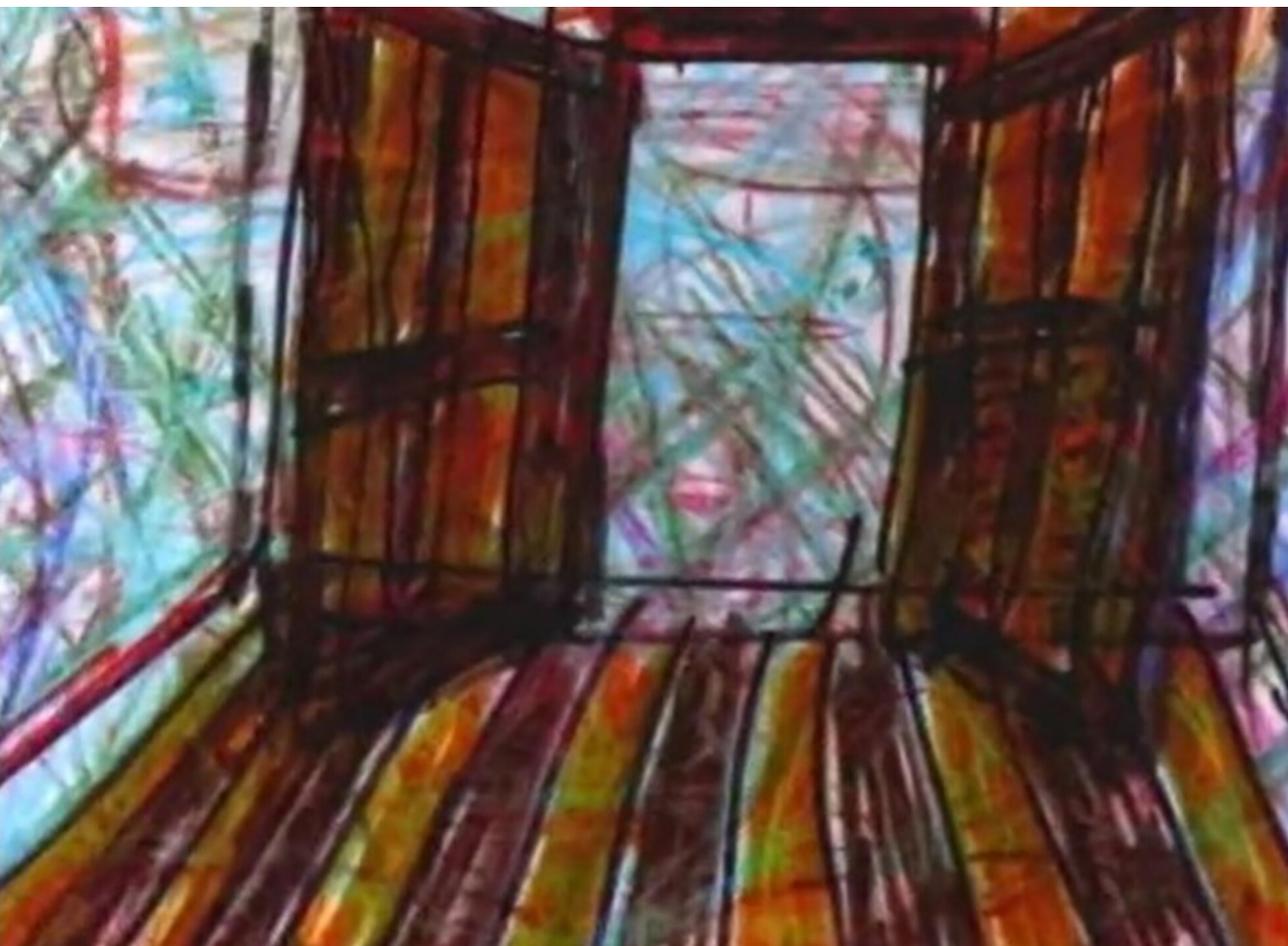


Fig. 5. Fotograma de *Eight Point Star*.

con lo más íntimo de Diniz equivale a mirar su rostro descubierto y encontrar en ese desorden nuestras propias emociones y sentimientos.

Para Da Silveira las variaciones entre dibujos figurativos y otros más abstractos revelaban el estado psicoafectivo de Diniz. En sus palabras, cuando Diniz “sufría depresión, recurría a imágenes geométricas para reorganizar su estado emocional. Cuando se sentía seguro y rodeado de afecto, Fernando dibujaba figuras más orgánicas” (Magalhães, 1998). La última sección del cortometraje, en este sentido, es la más orgánica y la que fue realizada en un estado anímico más sosegado que le permitió incluso a Diniz visitar paisajes de su infancia en Bahía, por lo que el jinete condensa simbólicamente esa experiencia de descenso no a los infiernos, sino a un paraíso bucólico en el que puede acceder a un estadio de reposo y vacío, tal vez inconsciente, y que nosotros podemos vislumbrar únicamente gracias al lenguaje de la animación.

Por lo tanto, recuperando a Braidotti, si en los comportamientos que divergen de lo humano tradicional se revela una existencia “intrínseca al ser y, a la vez independiente de la voluntad, de las demandas y expectativas de la conciencia soberana” (Braidotti, 2005: 165), en *Eight Point Star* la neurodiversidad del sujeto creador se expresa como una fuga de la conciencia que por medio de la animación se vuelve asequible. Recursos que han sido considerados propios del arte y la animación outsider como la atemporalidad de las imágenes, la generación de sinécdoques y

metáforas más o menos involuntarias, la creación de códigos y signos con significados propios del artista (García Muñoz, 2010: 387-393), y la distorsión expresiva de formas figurativas y la repetición obsesiva de elementos (Mayor Ramis, 2014: 15-17); se hacen presentes en la obra de Diniz y sirven a Magalhães para extraer de ella la formulación de una poética sobre el estatuto específico de la animación experimental.

La propuesta de interpretación en este artículo apunta a que en *Eight Point Star* estamos ante la consideración de la animación experimental como un arte que permite simultáneamente una sumersión en las profundidades del ser, a la vez que detona una implosión de significados, y la construcción de nuevos símbolos; todo ello pone de manera expresiva y visible para el espectador un movimiento de la conciencia, en el que queda representada la (con)fusión de lo real, lo mental, lo afectivo, lo biográfico, lo estético y lo político. En el transcurso del cortometraje el espectador es arrojado a una aventura donde el yo aparece disuelto desde el principio y, por lo tanto, el único asidero para evitar un naufragio ante el vacío de significado es la animación misma.

El carácter experimental de *Eight Point Star* alcanza una condición de arte *outsider* ya que el sujeto creador es salvado de su propio caos, al investir la obra animada de una función terapéutica que reivindica también el lugar del artista neurodiverso y afrodescendiente en el entramado social al que pertenece.

## Conclusiones

Como afirma Darian Leader, en la neurodiversidad “muchos de los fenómenos de la psicosis no son signos de un déficit, sino, al contrario, un camino hacia la creación” (Leader, 2013: 401). En este breve análisis de *Eight Point Star* se ha querido precisamente mostrar a partir del caso de la obra de Fernando Diniz, cómo el arte y en específico la animación adquieren un valor particular, que en consonancia con la animación experimental y el arte outsider, transgrede y rompe con los valores tradicionales asociados a las formas canónicas de la animación tradicional: una narrativa lineal y ordenada, un desarrollo coherente de un personaje principal y un borramiento de los procesos creativos al interior de la película.

El dibujo, las artes plásticas y la animación constituyen para Diniz una habitación donde encontrarse despojado de significados e inmerso en nuevos símbolos y experiencias vitales. En la película se observa a la animación ser dignificada como trabajo, y al mismo tiempo, esto dignifica la propia condición de Diniz rompiendo ideas tradicionales que vinculan la neurodiversidad con pasividad, agresión e irracionalidad.

También se ha querido mostrar cómo Magalhães trata de ordenar la obra de Diniz y en ese intento le otorga una estructura que vuelve legible y nos permite columbrar como desde una cima, o tal vez desde una sima, la vida interior del artista y su proceso de desfiguración del sentido y refiguración de otros significados.

Cuando Diniz, después de ser internado en el Centro Psiquiátrico, anunció en voz audible en una sesión de terapia laboral con Da Silveira que a partir de ese momento “decidía mudarse a las imágenes” (Magalhães, 1998: 31), nos enfrentamos ante una declaración rotunda sobre el estatuto

del arte frente a la vida, más que como fuga, como último refugio donde la vida misma se vacía hasta desnudar su significado más profundo. *Eight Point Star* es, en ese sentido, una grata anomalía dentro del panorama de la animación experimental latinoamericana, por la condición neurodiversa del sujeto creador y por el modo colaborativo y las formas de producción que propone. No en vano se trata de una película en la que las emociones y sentimientos empaparon no sólo lo que ocurrió frente a la cámara, sino también lo que ocurría mientras se llevaba a cabo el rodaje. El hecho de que en los créditos se nombre un departamento de “Acompañantes emocionales” compuesto por Gladys Shincariol, Claudia Watkins y Marcos Coelho es realmente un gesto ético y políticamente vanguardista en el panorama de esa década y aún en la actualidad.

Es importante destacar que, si bien no he encontrado otras películas contemporáneas a *Eight Point Star* en la que los creadores sean neurodiversos, sí hay un surgimiento de animaciones en las que artistas colaboran con sujetos marginales a los procesos creativos tradicionales dentro de la industria de la animación. Es el caso, sobre todo, de películas como *Los escondites del sol* (1990) y de *Tres cuentos purépechas* (1990) en la que los directores Walter Tournier y Dominique Jonard, respectivamente, colaboran en ambos casos con niñas y niños (ya sea víctimas de desplazamiento forzado en Uruguay o pertenecientes a comunidades indígenas de México) que son quienes elaboran los dibujos, los guiones y las voces que después el animador emplea para la realización de la película. Estas dos películas, junto a *Eight Point Star*, atestiguan cómo en la animación latinoamericana hacia finales del siglo XX se empiezan a incluir dentro de los procesos creativos

a personas socialmente marginadas por múltiples condiciones. Si bien en este trabajo se ha puesto atención exclusiva en la neurodiversidad, considero que se trata de una tarea pendiente la exploración del impacto que ha tenido la inclusión de estos

sujetos outsiders (personas neurodiversas, infancias, sujetos racializados, o pertenecientes a comunidades originarias...) en la transformación de las formas y los temas de la animación experimental latinoamericana en el siglo XXI.

## Referencias bibliográficas

- BOLSHAW GOMES, Maria Claudia, GONÇALVES GAMBA JR, Nilton, 2022. "Animación con vocación inclusiva". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 159, pp. 217-222.
- BRAIDOTTI, Rosi, 2005. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid: Akal.
- CHAPMAN, Robert, 2023. *Empire of Normality. Neurodiversity and Capitalism*, London: Pluto Press.
- DA SILVEIRA, Nise, 2001. *O mundo das Imagens*, Sao Paulo: Ática.
- FOUCAULT, Michel, 2000. *Los anormales*, México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA MUÑOZ, Graciela, 2010. *Procesos creativos en artistas outsider*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis de grado.
- HUSBANDS, Lilly, RUDELL, Caroline, 2019. "Approaching Animation and Animation Studies", en DOBSON, Nichola, HONESS ROE, Annabelle, RATELLE, Amy y RUDELL, Caroline (eds.), *The animation studies reader*, New York: Bloomsbury Academic, pp. 5-16.
- HUSBANDS, Lilly, 2014. *Animated Experience: Aesthetics of Contemporary Experimental Animation*. Londres: King's College London. Tesis de grado.
- LEADER, Darian, 2013. *¿Qué es la locura?*, Madrid: Sexto Piso.
- MAGALHAES, Marcos, 1998. "Eight Point Star: A Mind Experience in Animation", en *Animation World Magazine*, 3. (<https://www.awn.com/mag/issue3.2/AWNMag3.2.pdf> [acceso: 16 de junio de 2024]), pp. 30-35.
- MAYOR RAMIS, Astrid, 2014. *Arte «outsider» y nuevos procesos creativos aplicados a la animación contemporánea*, Valencia : Universidad Politécnica de Valencia. Tesis de grado.
- NORA, Pierre, 1998. *Les lieux de mémoire*. Santiago: LOM.
- PILLING, Jayne (ed.), 2012. *Animating the Unconscious. Desire, sexuality and animation*. Londres: Wallflower Press.
- SMITH, Vicky, HAMLIN, Nicky (eds.), 2018. *Experimental and Expanded Animation. New Perspectives and Practices*, New York: Palgrave MacMillan.

TABERHAM, Paul, 2019. "It is alive if you are. Defining experimental animation" en HARRIS, Miriam, HUSBAND, Lilly, TABERHAM, Paul (eds.), 2019. *Experimental Animation: From Analogue to Digital*. New York: Routledge, pp. 17-36

VADICO, Luiz, 2008. "O Fundo Preto - Uma análise do Documentário Imagens do Inconsciente, de Leon Hirszman", en *Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 4, (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4003653> [acceso: 10 de junio de 2024]), pp. 104-122.

WELLS, Paul, 1998. *Understanding animation*. New York: Routledge.

## Notas

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones al español de referencias a libros consultados en inglés y en portugués, así como las traducciones de los títulos que aparecen en el cortometraje fueron realizadas por el autor.

<sup>2</sup> Nise da Silveira fundó en el Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, en 1956, una sección de Terapia Ocupacional para los internos en donde comenzó promoviendo 17 actividades diferentes. El 22 de diciembre de ese mismo año se inauguró una exposición que incluía las obras realizadas por los internos en el taller de pintura. Fue hasta 1952 que se abrió formalmente el Museo de las Imágenes del Inconsciente. Da Silveira permaneció como directora del Museo hasta 1975. El sitio web oficial del Museo indica que éste permanece abierto en la actualidad, es administrado por el Ministerio Municipal de Salud y alberga más de 128,000 obras.

<sup>3</sup> Los títulos de las secciones están tomados de frases que aparecen en el cortometraje

© Del texto: Samuel Lagunas Cerda.

© De las imágenes: Fernando Diniz y Marcos Magalhães 1996