

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

### *UN DÍA MÁS CON VIDA* (RAÚL DE LA FUENTE, DAMIAN NENOW, 2018): UNA RELECTURA ÉPICA DE KAPUŚCIŃSKI DESDE EL CINE DE ANIMACIÓN

*Another Day of Life* (Raúl de la Fuente, Damian Nenow, 2018): an epic review of Kapuściński from animation cinema

---

TANIA PADILLA AGUILERA  
Universidad de Córdoba (España)

taniapadillaguilera@gmail.com

Recibido: 7 de julio de 2021

Aceptado: 13 de enero de 2022

<http://orcid.org/0000-0001-5335-0547>

<https://doi.org/10.7203/KAM.19.21305>

N. 19 (2022): 269-296 ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** *Un día más con vida* (2018) es una coproducción europea promovida por el español Raúl de la Fuente que adapta el texto homónimo de Ryszard Kapuściński, publicado en 1976. El filme aúna los géneros de la animación y el documental combinando imágenes reales con recreaciones realizadas por ordenador. Aunque el guion se apoya en el texto del reportero polaco, la complejidad genérica de este hace que su trasvase cinematográfico sea particularmente complicado. La hibridación entre crónica periodística y autobiografía planteada por Kapuściński se convierte en manos de los realizadores en una suerte de hagiografía del personaje. En este sentido, se produce una relectura de su mensaje desde unas claves ideológicas más marcadas que, sin embargo, adoptan formalmente el lenguaje hollywoodiense del *blockbuster*. Esta investigación propone un cotejo entre ambas obras para desentrañar sus principales puntos de divergencia. Entre otros aspectos, ocuparán el desarrollo de nuestro trabajo la reconstrucción del perfil autoral de Kapuściński, el rastreo de las principales influencias en el proceso de transmedialización, el examen de los rasgos de la épica clásica en la configuración de una estética próxima a la del cómic y el videojuego, y el análisis de la subversión ideológica que se produce en el trasvase realizado.

**PALABRAS CLAVE:** Kapuściński, Adaptación, Intermedialidad, Cine de animación, Épica colonial.

**ABSTRACT:** *Another Day of Life* (2018) is a European co-production promoted by the Spaniard Raúl de la Fuente that adapts the homonymous text by Ryszard Kapuściński, published in 1976. The film combines the genres of animation and documentary by combining real images with recreations made by computer. Although the script is based on the text of the Polish reporter, its generic complexity makes its cinematographic transfer particularly complicated. The hybridization between journalistic chronicle and autobiography proposed by Kapuściński becomes in the hands of the filmmakers a kind of hagiography of the character. In this sense, there is a rereading of his message from more marked ideological keys that, however, formally adopt the Hollywood blockbuster language. This research proposes a comparison between both works to unravel their main points of divergence. Among other aspects, the development of our work will occupy the reconstruction of the authorial profile of Kapuściński, the tracing of the main influences in the transmedialization process, the examination of the features of the classical epic in the configuration of an aesthetic close to that of the comic and the video game, and the analysis of the ideological subversion that occurs in the transfer carried out.

**KEYWORDS:** Kapuściński, Adaptation, Intermediality, Animation film, Colonial epic.

## INTRODUCCIÓN

El filme *Un día más con vida* (*Another Day of Life*, 2018), dirigido por Raúl de la Fuente y Damian Nenow, está basado en el libro homónimo de Ryszard Kapuściński (1932-2007), publicado en 1976, que recoge la experiencia del célebre reportero en Angola durante los últimos días de la Guerra de independencia (1961-1975). El particular enfoque que el periodista polaco confiere a su testimonio en primera persona sitúa su obra en un espacio de encrucijada genérica que combina la autobiografía, el diario de guerra, la crónica periodística y la novela. De este hibridismo trata de hacerse eco el filme de De la Fuente y Nenow, al conjugar animación gráfica con imágenes reales y ficción con documental. Sin embargo, esta amalgama genera cierta fricción (formal, conceptual) que impide hablar de organicidad y fluidez en el desarrollo de la historia.

Las entrevistas reales insertas en el filme parecen albergar un propósito ilustrativo o explicativo que recuerda a la función del coro en la tragedia griega. Esta idea contrasta con la complejidad que podría derivarse de una trama de ficción en la que los hechos se suceden ante el espectador sin necesidad de que este sea sometido a ningún tipo de guía. Esto, además, conlleva un extrañamiento en el espectador, derivado del forzoso cotejo entre el personaje real y el de animación. Por otra parte, el maniqueísmo de ciertos planteamientos, que podrían ser deudores del exacerbado tono épico del reciente cine de superhéroes norteamericano, no solo fracasa en su intento de trasladar a la pantalla la ambigüedad del texto de Kapuściński, sino que en parte subvierte su mensaje. Si en el texto del reportero polaco encontramos una actitud escéptica (aunque, como veremos, no exenta de compromiso) ante la polarización que conlleva la Guerra fría, en la película de De la Fuente y Nenow encontramos una más evidente apología de los valores “de izquierdas”, que encuentra a su principal adalid en la propia figura del reportero polaco. Paradójicamente, esta apología se lleva a cabo desde un lenguaje cinematográfico más deudor del cine norteamericano que europeo.

En el presente trabajo analizaremos esta aparente contradicción, además de rastrear los posibles subtextos e influencias de la crónica de Kapuściński que son reproducidos o subvertidos en el filme. Pero antes de desarrollar el análisis que nos permita indagar en estos aspectos, profundizaremos en la trayectoria de los jóvenes productores que han llevado a Kapuściński al cine de animación, así como en la figura del histórico reportero. Los respectivos contextos de producción en los que surgen ambas obras pueden arrojar luz sobre algunas de sus principales características, lo cual resulta de interés para el análisis y cotejo de ambas.

## KAPUŚCIŃSKI EN ANGOLA: PERFIL, TEXTO Y CONTEXTO

Ryszard Kapuściński (1932-2007) ejerció el periodismo a lo largo de toda su carrera, aunque sus estudios de Historia en la Universidad de Varsovia marcan en gran medida su polifacético perfil autorial. Durante su adolescencia escribió poesía, y su manera de entender el periodismo siempre osciló entre un enfoque cronístico que podríamos considerar más objetivo (fue reportero, corresponsal, fotógrafo y, de alguna manera, antropólogo) y una visión subjetiva de carácter más literario (fue un gran escritor, capaz de servirse en sus textos de las sutiles herramientas de la filosofía y la historiografía<sup>1</sup>). A este respecto, en su obra *Viajes con Heródoto* (Kapuściński, 2004) identifica su labor con la desarrollada por el autor heleno en sus *Historias* (430 a.C.), cuya reiterada lectura le acompañó en muchos de sus viajes.

Asimismo, a la hora de trazar su perfil como autor, resulta fundamental su militancia en el Partido Obrero Unificado Polaco, del que fue miembro entre 1954 y 1981. Esta es sintomática de su sensibilidad política, siempre latente en sus obras pese a la aparente imparcialidad desde la que están escritas. Su prurito de objetividad y su marcado espíritu crítico quedan singularmente evidenciados en *El imperio* (Kapuściński, 1993), obra en la que recoge sus impresiones y sus viajes por los países de la antigua URSS, desde la invasión de Polonia durante su infancia hasta su etapa adulta.

A lo largo de su trayectoria, colaboró como corresponsal en distintos medios (*Time*, *The New York Times*, *La Jornada*...), y desde 1962 compaginó su labor periodística con la docencia en varias universidades, así como con una regular actividad literaria que lo llevaría a publicar ininterrumpidamente acerca de los conflictos en los que se veía inmerso. Viajó por diferentes países en vías de desarrollo, en los que cubrió las noticias de guerra, los golpes de Estado y las revoluciones. Su labor más reconocida la ejerció en África en las décadas de los 60 y 70, cuando cubrió el fin de los imperios coloniales europeos. En 1964, en pleno auge de su labor periodística, fue nombrado por la Agencia de Prensa Polaca (PAP) como su único corresponsal en el extranjero, labor que ejercería hasta el año 1981 (Wiktorowska, 2013-2014: 189-199; Redondo Justo, 2018: 21-26).

La obra literaria de Kapuściński es ingente y se extiende desde 1962 hasta 2007 (Wiktorowska, 2013-2014: 19-21). En esta su autor se mueve en unos ricos espacios de indeterminación genérica que oscilan entre la crónica histórica contemporánea (*El Emperador*, 1978; *El Sha o la desmesura del poder*, 1982), el reportaje periodístico (*La guerra del fútbol*, 1978), la autorreflexión y el metaperiodismo (*Los cinco sentidos del periodista*, 2003; *El mundo de hoy. Autorretrato de un reportero*, 2004) y la recreación literaria (*Cristo con un fusil al hombro*, 1975; *Ébano*, 1998). Sin embargo, este singular perfil periodístico guarda

1 Acerca de las múltiples facetas de Kapuściński, véase Redondo Justo (2018: 26-63).

una estrecha relación con otras figuras que han cultivado con igual pericia el periodismo y la literatura, como Gay Talese (1932) o Svetlana Aleksievich (1948).

Ya en las postrimerías de su trayectoria, recién entrado el siglo XXI, su figura y su obra inician un claro proceso de institucionalización que se materializará en la concesión de numerosos premios, como el Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades 2003, el nombramiento como Doctor Honoris Causa por las universidades de Cracovia, Gdansk, Silesia en Katowice, Wrocław, Barcelona y Ramon Llull, o la entrada en la Academia Europea de Ciencias y Artes. Estos reconocimientos supusieron la traducción de su obra a multitud de idiomas.

Sin embargo, a pesar del refrendo social a su labor periodística y al conjunto de su obra, sobre su figura siempre planeó la sospecha de que fuera un espía al servicio del gobierno comunista polaco. La biografía póstuma no autorizada *Kapuściński non-fiction* (Domoslawski, 2010) ofrece una imagen desmitificadora del personaje: en ella el reportero es presentado como un mujeriego (razón por la que su esposa, Alicja Kapuścińska, interpuso una denuncia contra el autor) y un colaboracionista del régimen soviético. No obstante, esta nueva visión del personaje viene a enriquecer la leyenda que el propio periodista se encargó de alimentar a través de su vida, su obra y las anécdotas narradas en las numerosas entrevistas que concedió a lo largo de toda su trayectoria (*Kapuściński, la voz del otro: entrevista de Iñaki Gabilondo a Kapuściński y otros textos*, 2007; *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*, 2006). Podemos decir que, a día de hoy, el nombre de Kapuściński es una etiqueta clasificatoria cargada de significados, hasta el punto de que constituye una marca o sello autoral perfectamente definido. A este respecto, no podemos obviar las palabras de Foucault (1983: 60): “Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso [...]; ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros”. Como veremos, esto condiciona la relectura que hoy hacemos de la obra de Kapuściński, lo que queda de manifiesto en la distorsión ejercida por la adaptación fílmica que nos compete.

Un *Día más con vida* (Kapuściński, 1976) tiene como trasfondo inicial la llamada Revolución de los Claveles portuguesa (1974), que supuso la llegada de la democracia tras la muerte del dictador Salazar (1889-1970). Esta trajo consigo el fin del colonialismo portugués en África y la proclamación de la independencia de Angola el 11 de noviembre de 1975. Kapuściński se instaló en Luanda tres meses antes y asistió al éxodo de la población y a la guerra por el poder en el futuro estado soberano entre el MPLA, el Frente Nacional para la Liberación de Angola (FLNA) y la Unión Nacional para la Independencia Total de Angola (UNITA). Durante estas jornadas, el periodista recorre la ciudad, que paulatinamente se va quedando abandonada, así como los complejos y cambiantes frentes de

batalla.

El libro se articula en varias partes bien diferenciadas. En la primera de ellas, titulada “Cerramos la ciudad”, se lleva a cabo una detallada descripción de la degradación de Luanda durante esas semanas siguientes a la declaración de la independencia y previas al inicio de los conflictos entre las distintas facciones. Kapuściński se centra de manera especial en el éxodo de la población de la capital angoleña. En la segunda parte, “Escenas del frente”, acompañamos al reportero en diversas incursiones en los territorios que recorre la siempre cambiante frontera del frente bélico. En esta parte, el autor se centra en el análisis de algunas de las debilidades del Movimiento Popular para la Liberación de Angola (MPLA). Cierran el libro dos apartados, más didácticos que literarios, que ejercen un interesante contrapunto con los anteriores: “Cablegramas”, en el que el reportero recoge la correspondencia por télex que mantiene durante este conflicto con la Agencia de Prensa Polaca, y “ABC”, un breve ensayo en el que cuenta al lector de forma sencilla y amena la historia del conflicto en Angola hasta 1976 con el objetivo de que este disponga de las claves necesarias para interpretar mejor lo narrado en la primera parte del libro. En esta línea cabe interpretar el mapa de la zona que se incluye al inicio de la obra, claramente orientado al lector occidental, con frecuencia no muy familiarizado con los matices de la geografía africana (Wiktorowska, 2013-2014: 82-92).

La génesis del libro puede ayudarnos a comprender su estructura final, cuya organicidad está vinculada al propio formato periodístico. Así, tal y como explica Wiktorowska:

En 1976, en el semanario *Kultura* aparecerá un ciclo de doce episodios titulado “Trochę Angoli” [*Un poco de Angola*] y, ese mismo año, *Czytelnik* publicará *Un día más con vida*. No obstante, el ciclo publicado en *Kultura* poco tiene que ver con el libro: al compararlos vemos por ejemplo que aquel no empieza por “Cerramos la ciudad” –que abre el volumen de *Czytelnik*–, sino por “Escenas del frente”, de modo que se invierte simétricamente la posición de los dos primeros capítulos. Con ello, la cronología de los acontecimientos pasa a segundo plano. De hecho, *Un día más con vida* es el primer libro pensado y planeado como tal. Kapuściński corta, junta y reúne el material recopilado junto con las correspondencias, para escribir, ahora sí, una obra íntegra. (Wiktorowska, 2013-2014: 83)

Como vemos, *Un día más con vida* es una obra compleja que aglutina elementos pertenecientes a distintos géneros. La perspectiva más subjetiva y literaria de los dos primeros bloques se ve complementada con la documentación periodística y con la crónica histórica que ofrece la segunda parte del volumen. Así, la intrahistoria focalizada se ve nutrida por la necesaria contextualización que solo es posible mediante el relato denotativo del conflicto (el que Kapuściński ofrece a los medios para los que trabajaba) y la crónica

histórica complementaria. Esta, llevada a cabo en estado de reposo y distanciamiento, se presenta como la coda ideal para el testimonio en primera persona –aunque literariamente reelaborado– del conflicto. No obstante, de este difícil equilibrio mediante el que el reportero se propone la máxima objetividad en el relato de los hechos (el periodismo como testimonio necesario) resultan una serie de cuestiones que son cruciales y que también se hacen extensibles a otras obras del autor: ¿Qué papel desempeña la literatura, junto con la fotografía, en relación con la memoria individual y colectiva? ¿Puede un periodista, con su sola presencia en el conflicto, alterar el desarrollo del mismo? Estas cuestiones van a estar especialmente focalizadas en el filme de De la Fuente y Nenow.

### ENTRE LA ANIMACIÓN ÉPICA Y EL DOCUMENTAL BIOGRÁFICO: UNA APUESTA ARRIESGADA

En 2018 se estrena *Un día más con vida* (*Another Day of Life*), una coproducción española, polaca, belga, alemana y húngara<sup>2</sup>. Contó con un presupuesto de 7,7 millones de euros y el periodo de producción se extendió entre el verano de 2014 y el otoño de 2017<sup>3</sup>. Su duración final fue de 85 minutos y el guion, basado en el texto de Kapuściński, fue escrito por Raúl de la Fuente, Amaia Remírez, David Weber y Niall Johnson. La música es de Mikel Salas, la fotografía de Raúl de la Fuente y Gorka Gómez Andreu, y del montaje también se encargó De la Fuente. El filme, aunque tuvo una moderada repercusión entre la crítica y el público, recibió numerosos galardones que contribuyeron a su visibilidad en los medios. Entre estos, destacan el de Mejor Film de Animación en los Premios del Cine Europeo, el Goya a Mejor Película de Animación o el Premio del Público en el Festival de Cine de San Sebastián, todos ellos en 2018.

Raúl de la Fuente (Pamplona, 1974) ha escrito y dirigido documentales, cortometrajes y programas de televisión en distintos países. En 2016 fue finalista en la 88ª Edición de los Oscars por su trabajo *Minerita* (que asimismo recibió el Goya al Mejor Cortometraje Documental en 2014). En 2006 se había estrenado su primer largometraje, también documental: *NÖMADAK TX*. De la Fuente es el promotor de *Un día más con vida*, junto a su pareja Amaia Remírez, coguionista del filme. Ambos, al frente de la productora Kanaki Films, compartían el entusiasmo por la figura y la obra del reportero polaco, y tuvieron claro desde el principio que el formato del largometraje de animación podía ser el mejor cauce para la adaptación cinematográfica de una historia de guerra basada en hechos

<sup>2</sup> Fue producida por Platige Films (Jarek Sawko, Ole Wendorff-Østergaard), Kanaki Films (Amaia Remírez, Raúl de la Fuente) y coproducida por Walking the dog (Eric Goossens, Anton Roebben), Wüste Film (Stefan Schubert), Animationsfabrik y Jörn Radel Pupperworks (Frantisek Ambrus) (VV. AA., 2018b).

<sup>3</sup> Un elevado coste económico y temporal, común en este tipo de producciones, que en este caso no se vio amortizado, pues su sucinta recaudación fue de 350.796\$.

reales. A este respecto, De la Fuente afirma que “con la animación, podemos llegar a un punto de ficción, una historia dramática muy trepidante, con persecuciones, tiros, disparos... Acción” (Vv. Aa., 2018a: min. 05:48-05:56). Para llevar a cabo el proyecto, enseguida pensaron en Damian Nenow (Bydgoszcz, Polonia, 1983), director de varios cortos de animación, entre los que destaca *Paths of Hate* (2010), que sirvió de clara inspiración para la iconografía del filme (dibujo, color, tratamiento de personajes, ritmo). Más recientemente, Nenow ha dirigido un episodio de la serie *Love, Death & Robots* (2018).

Ambos directores sabían que querían hacer una película sobre la figura de Ryszard Kapuściński que fuera como un retrato-homenaje al autor. Para ello, quisieron emplear su mismo método: a partir del retrato de un individuo, contar una historia más amplia filtrada por su mirada. En relación con esta idea, afirma Nenow:

Nunca tuvimos la intención de ilustrar el libro. Lo que quisimos desde el principio fue hacer una película sobre Ryszard Kapuściński, un retrato de Kapuściński. En cierto sentido, hemos utilizado su propio método, la que creo, creemos, que es la esencia de su escritura: que era capaz de centrarse en un personaje, retratar un solo individuo, y a la vez contar una historia más amplia a través de él, mostrarse algo más amplio. Nosotros también nos centramos en la figura de Kapuściński, pero nos gustaría pensar que, a través de ese prisma, hemos contado algo universal del mundo en el que vivimos. (Vv. Aa., 2018a: 01:14-01:54)

Podemos afirmar, por tanto, que la reescritura fílmica llevada a cabo por De la Fuente y Nenow es una *transducción* (Doležel, 1986) en la medida en que se trata de una “traducción que reescribe (transmediación reescritural)” (Pardo García, 2018: 68). Así, puede decirse que la premisa inicial desde la que trabajaron los realizadores se vio cumplida en el resultado final del filme.

No obstante, pese a este prurito biográfico (que en algunos casos roza la hagiografía por la vía de lo épico, como veremos más adelante), la película explora la narración más puramente literaria. En este sentido, la influencia principal del filme es *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad y, en concreto, la búsqueda desesperada y suicida del Coronel Kurtz (Vv. Aa., 2018a: 05:03-05:14).

En lo que respecta a la técnica empleada para el desarrollo de la animación, la crítica habló de la utilización de la conocida técnica de la rotoscopia, basada en una copia exhaustiva de las imágenes apoyada en el simple calcado. No obstante, Nenow niega taxativamente que se haya utilizado este proceso para la elaboración del filme:

Las secuencias animadas de *Un día más con vida* están básicamente animadas por ordenador. Cada elemento que se ve en nuestra película ha

sido modelado, texturizado y renderizado por nuestros animadores. No hemos hecho rotoscopias ni ninguna otra técnica de calcado de vídeo. Es una creación digital pura de imágenes en 3D, de principio a fin. (Vv. Aa., 2018a: 06:14-06:33)

La mayor parte del filme se presenta como una película de animación. Sin embargo, como ya se ha señalado, en el desarrollo de la cinta se intercalan imágenes reales con los testimonios de las personas en las que están basados los personajes de animación que protagonizan la historia. Con esta singular apuesta, los cineastas parecen querer reforzar el propio carácter real de la historia contada. Además, para ello se sirven de una técnica utilizada por el propio Kapuściński en su libro y que es el resultado de una atrevida amalgama de ficción y testimonio, de recreación subjetiva y constatación objetiva. Sin embargo, como apuntábamos más arriba, este hibridismo a veces contribuye a fracturar el ritmo de las partes de animación. Así pues, la escisión entre animación e imagen real contribuye a ensanchar la brecha entre ficción y realidad, dando lugar a una yuxtaposición no armónica de imágenes que queda lejos de constituir esa coalescencia narrativa al que esta singular apuesta parecía aspirar.

### **SUBTEXTO Y ENFOQUE: LA FRICCIÓN ENTRE LA FICCIÓN Y EL DOCUMENTAL**

Como ya ha sido señalado, la apuesta fílmica de *Nenow* y *De la Fuente* se caracteriza por una mixtura que parece hacerse eco de esa disolución de las fronteras clásicas entre géneros que propone el propio Kapuściński en su libro. Mientras que este oscila entre la crónica periodística y la novela, jugando con algunas características de la autobiografía, el filme apuesta por combinar el largometraje de animación con el documental. En las partes que conforman este último, se alternan documentos videográficos de la época con fragmentos de imágenes actuales de Angola y trozos de entrevistas realizadas por los propios directores a los protagonistas supervivientes. Como puede imaginarse, el contraste a nivel visual es muy fuerte. Quizá por eso los realizadores tratan de buscar cierta armonía a través de la continuidad visual, calcando gestos, actitudes y paisajes. Así lo vemos en los siguientes ejemplos (Figuras 1 y 2), en los que se contraponen la imagen animada y la real de dos de los personajes que acompañan al protagonista en su periplo bélico: en el primer caso, vemos a Artur, quien viaja con el reportero al centro del conflicto; en el segundo, a la militar Carlota, cuya muerte conmovió profundamente a Kapuściński. En ambas imágenes, encontramos una clara yuxtaposición entre personaje y persona. En el caso de Carlota, esta es llevada a cabo a través de una fotografía, recurso bastante frecuente en todo el filme.





Fig. 1



Fig. 2

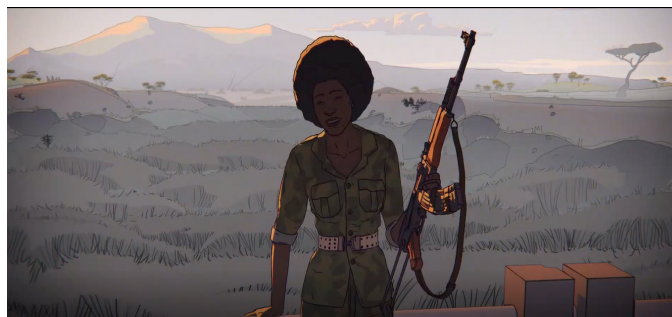


Fig. 3



Fig. 4

A lo largo de todo el metraje son abundantes los juegos visuales que dialogan con el soporte fotográfico o fílmico. Así, los fragmentos de animación nos muestran a menudo cámaras fotográficas o de vídeo (Figuras 5 y 6), que son alusiones directas a la presencia de la imagen documental y su relevancia en la elaboración objetiva del testimonio en la construcción de la memoria acerca de los acontecimientos históricos.



Fig. 5



Fig. 6

Estas imágenes refuerzan el sentido último de la presencia del periodista en el conflicto: es la persona encargada de *dejar constancia*. A este respecto, resulta fundamental el diálogo que mantienen Carlota y Kapuściński al tiempo que este la está fotografiando y mientras una cámara los filma a ambos. Ella le reclama precisamente el relato, el testimonio del conflicto, y con él, el de su persona. Estas palabras adquirirán todo su sentido unos minutos después, con la muerte de la militar durante un ataque:

- Quizás un día leeré sobre mí, ¿eh?
- Eso espero... ¡Estoy seguro!
- Asegúrate de que no nos olviden.
- Te doy mi palabra. (De la Fuente y Nenow, 2018: min. 39:08-39:23)

Los directores exploran otro tipo de concordancias formales más complejas para lograr esta continuidad visual entre las secuencias de animación y las reales. Es el caso de la música, que actúa como telón de fondo en el desarrollo de muchas escenas, imprimiendo en ellas un ritmo muy específico a la narración (vertiginoso, desbocado). Así, la continuación de esta entre las imágenes de animación y las documentales logra un tipo de ensamblaje bastante evidente. A este recurso cabría sumar la utilización de herramientas propias del género documental en las partes de animación, como fotografías testimoniales, vídeos documentales o mapas explicativos (De la Fuente y Nenow, 2018: 01:12-03:12).

Por otra parte, la animación es un subgénero particularmente versátil a la hora de recrear fragmentos oníricos mediante los que se resuelven algunos *flashbacks*. Así lo vemos en el tratamiento del recuerdo de los bombardeos de la 2ª Guerra Mundial durante

la infancia del protagonista (35:24-35:42) o de las clases del reportero en la universidad, que adquieren un tono pesadillesco en el que el aula se deconstruye (01:09:00-1:09:30). También observamos este recurso en aquellos momentos en los que el protagonista entra en *shock* a causa de un ataque, tras la contemplación de una masacre o después de la muerte de Carlota (43:54-45:20). En estas secuencias, parece que los directores tratan de verter en imágenes la idea de *confucao* planteada por Kapuściński. Además, estas partes más oníricas parecen dialogar con aquellos fragmentos del texto que tienen un carácter más poético. Es el caso del pasaje en el que se describe cómo los habitantes desalojan Luanda tras la inminencia del conflicto:

Todos estaban ocupados fabricando casas. Se habían hecho traer auténticas montañas de tablas y chapas de madera [...]. Dentro de Luanda, construida con hormigón y ladrillo, empezó a surgir una segunda ciudad, de madera. Cuando recorría las calles, me asaltaba la impresión de pasear por una inmensa zona en obras [...]. Algunas cajas tenían el tamaño de pequeñas casas de verano [...]. Resultaban imponentes las de los millonarios: con un armazón de vigas y forradas por dentro con lona, sus paredes, sólidas y elegantes, estaban hechas de las maderas tropicales más caras, con los anillos tan bien cortados y tan primorosamente pulidos que recordaban exquisitos muebles de anticuario. Estas cajas albergaban salones y dormitorios enteros, sofás, mesas y armarios, cocinas y neveras, aparadores y sillones, cuadros, alfombras, arañas, porcelanas, sábanas y mantelerías, trajes y vestidos. [...]. (2003: 145-147)

La construcción de la ciudad de madera, la de las cajas, se prolonga durante días enteros, desde el alba hasta el anochecer, ya bajo la molestia lluvia, ya bajo un sol abrasador [...].

De modo que en plena noche, sumidos en la oscuridad más profunda, trasladamos el interior de la ciudad de piedra al interior de la ciudad de madera. [...]

No he visto en ningún lugar del mundo una ciudad como aquella y tal vez no vuelva a ver otra. Existió durante un mes y luego, de repente, empezó a desaparecer. O más bien –barrio tras barrio y con camiones– fue transportada al puerto. Ahora se extendía a lo largo de la orilla del mar, iluminada en las noches por los faroles del puerto y las luces de los barcos allí atracados. [...]

Y, sin embargo, me dio tiempo a observar cómo se perdía en el horizonte una ciudad entera. Al despuntar el alba aún se balanceaba junto a la orilla, desordenadamente apilada, sin personas y sin vida, como una ciudad del antiguo Oriente convertida en museo después de que la abandonase el último grupo de turistas. (24-29)

Traducido a imágenes, el fragmento posee una enorme potencia visual (Figuras 7 y 8) que pudo servir a los directores para solucionar de manera similar otro tipo de secuencias, estableciendo así una serie de concordancias internas que logran dotar a la película de un gran valor expresivo. Esta fragmentación y deconstrucción de las imágenes, de enorme lirismo, destaca sobre la voz en *off* cinematográfica (De la Fuente y Nenow, 2018: 14:42-15:40):



Fig. 7



Fig. 8

Sin embargo, estos fragmentos integrados por secuencias de marcado carácter onírico alejan más aún las partes de animación de los fragmentos documentales intercalados. Quizá para evitar esta discontinuidad, los directores acuden reiteradamente a una serie de imágenes simbólicas que cumplen una función similar a las anteriores en las partes documentales.

Como vemos, este contraste se produce principalmente en el plano formal, donde afecta a todos los niveles de la imagen (dibujo, color, encuadre...), puesto que estaríamos enfrentando una imagen real, objetiva, a una reconstruida mediante el dibujo. No obstante, esto acaba redundando en otros aspectos relacionados con el contenido. El ritmo narrativo de las escenas animadas es más vertiginoso, la kinésica de los personajes explora nuevos espacios<sup>4</sup> y, en definitiva, pese al manifiesto esfuerzo de trabazón secuencial que los directores llevan a cabo entre las partes de animación y las documentales, se genera un áspero

<sup>4</sup> Acerca de los espacios de la narración en las adaptaciones filmo-literarias, véanse Chatman (1990: 105), Sánchez Noriega (2000: 112-114) y Subouraud (2010: 35-38).

contraste entre ambas que resulta algo desconcertante. Así, en lugar de reforzar la veracidad de la historia contada en las partes de ficción, la inserción de estas imágenes la fractura, restándole eficacia narrativa.

En relación con el específico ritmo del filme, cabría destacar, junto a la música que acompaña a los diálogos en el entorno del conflicto o las secuencias de pura acción, la presencia de rápidos *travellings* y desplazamientos bruscos de la cámara en todas direcciones, adoptando con frecuencia ángulos propios de las tomas filmadas con dron. Los personajes están siempre en movimiento, tal y como cabe esperar en un relato de guerra: el frente es cambiante, las misiones se suceden, hay que viajar al corazón del conflicto para contar todo su horror. El espectador asiste, pues, a un carrusel de acontecimientos que le es mostrado como un verdadero espectáculo visual.

Esta vertiginosa dialéctica cinematográfica es fundamentalmente deudora de un filme: *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). De hecho, la mención de Remírez a la influencia determinante de *El corazón de las tinieblas* parece remitir más a la relectura de Coppola que al texto del propio Conrad. Por enumerar solo algunas concomitancias, cabría subrayar la presencia en ambos filmes de la música con un fuerte valor expresivo que contribuye a subrayar el carácter connotativo de las imágenes. En este sentido, los temas de The Doors, los Rolling Stones o “La cabalgata de las Valkirias” wagneriana han pasado a formar parte del imaginario colectivo del espectador. Además, a estos temas icónicos debemos añadir la inquietante música electrónica que acompaña a los tripulantes en la búsqueda de Kurtz, que se alterna con otras secuencias que transcurren en silencio, sin música ni sonidos extradiegéticos, y que remiten directamente a la dialéctica denotativa del documental.

Asimismo, algunos rasgos que observamos en *Un día más con vida*, que afectan tanto a un plano estético como argumental, son deudores del filme de Coppola. Es el caso de la recurrente yuxtaposición de imágenes mediante fundidos encadenados, los numerosos planos aéreos del territorio, la existencia de una misión (concretada en la búsqueda de un hombre cuyo rostro se nos pospone y, una vez frente a él, se nos vela: Kurtz/Farrusco), la presencia de un narrador en tercera persona (este sí deudor del relato de Conrad, que es una suerte de Odiseo que cuenta sus batallas para entretener a una audiencia), el papel de la memoria ante el horror (Kurtz le dice a Willard que no quiere olvidar nunca y le ruega que le cuente a su hijo lo que hizo y lo que vio), los numerosos fragmentos oníricos que subrayan la distorsión subjetiva que provoca en el ser humano el horror de la guerra, la manera en la que el territorio se impone al héroe, ante el que este se siente subyugado, y con el que a ratos no puede evitar mimetizarse (el ser humano, a caballo entre el animal y la deidad).

Además, la presentación del protagonista en ambas películas es idéntica. Tras haber-

nos sido mostrado el territorio (en guerra en ambos casos), este se asoma a la ventana de su habitación y contempla la ciudad, ante la que se siente abrumado. Así, frente a las palabras ya mitificadas por la historia cinematográfica del capitán Benjamin L. Willard (Martin Sheen) en *Apocalypse Now* (“Saigón. Mierda. Aún sigo solo en Saigón”), encontramos las del personaje de Kapuściński, quien, tras presentarse al espectador también mediante una voz en *off* comenta desde el balcón de su habitación de hotel: “Y esto es Luanda. Ciudad de paranoia. La ciudad del caos. Mi favorita” (De la Fuente y Nenow, 2018: 05:20- 05:28). La distancia entre ambos personajes está ligada a la divergencia entre los caracteres del héroe: Willard es pesimista, lleva ya demasiado tiempo expuesto al conflicto; Kapuściński aún conserva la curiosidad y la excitación del recién llegado.

No obstante, tampoco han de descartarse las divergencias vinculadas al trasvase entre el formato literario y el audiovisual, que al fin y al cabo constituyen géneros diferentes. En este sentido, tal y como afirma Vanoye (1996: 44), “el género se considera aquí en cuanto architexto (Genette, 1979, 1989), en sus determinaciones temáticas y no modales o formales”. Acerca del trasvase en relación con los diferentes formatos, afirma Vicente Luis Mora en un breve ensayo sobre la morfología del transmedia:

En ello es importante [...] recordar que varios de los elementos se hacen por creadores diferentes, en lugares diferentes, con criterios adecuados a cada plataforma (pensemos en la enorme diferencia entre escribir una novela a partir de un cómic y hacer un videojuego a partir de un cómic, que requiere *por naturaleza* de autoría colectiva: guionistas, informáticos, músicos, diseñadores gráficos, etcétera). (Vicente Luis Mora, 2018: 146-147)

No obstante, muchos de los rasgos que observamos en el filme, y que ya estaban presentes aunque de manera más subrepticia en el texto de Kapuściński, pertenecen a lo que podríamos denominar “épica moderna”, heredera de los poemas fundacionales de Occidente, en gran medida inaugurada cinematográficamente por el filme de Coppola, y que llega hasta nuestros días bastante decantada y transformada por la industria del videojuego, de la que también es deudora el filme de Nenow y De la Fuente. Dedicaremos un epígrafe aparte al análisis de este aspecto.

## ENTRE EL CÓMIC Y LA AVENTURA GRÁFICA: UNA RELECTURA ÉPICA POSMODERNA

Los grandes poemas épicos de la historia de la literatura tienen un carácter fundacional, esto es, están vinculados al nacimiento de una nación o al asentamiento de una determinada idiosincrasia, lo que los convierte enseguida en poderosas herramientas políticas. No en vano el desarrollo de una literatura propia se considera uno de los rasgos constitutivos del concepto de nación. Por citar tan solo algunos ejemplos, Alejandro

Magno tuvo *La Ilíada* como libro de cabecera, el emperador Augusto encargó a Virgilio la escritura de *La Eneida* y Franco se apoyó en la épica medieval del *Cantar de Mío Cid* para gobernar una España que, todavía en el siglo xx, seguía igual de fragmentada. Además, la épica clásica apuesta por ligar el destino de la nación a un héroe que la representa y que encarna todos sus valores más excelsos. Así pues, la épica ocupa un espacio intermedio entre la historia y el mito, con lo que podemos decir que se trata de una suerte de historiografía manipulada. A este respecto, acerca de la épica medieval señala Richthofen unas características que son extrapolables a todo el género en cualquiera de sus etapas:

En la épica medieval los poetas semicultos, al componer sus obras, se inspiraban parcialmente ya en la leyenda popular, ya en la tradición histórica; más aún, frecuentemente combinaron entre sí diversos motivos legendarios y hechos históricos heterogéneos. Ello es tanto más fácil de comprender cuanto que la misma historiografía medieval, cuando no transmitía relatos contemporáneos sino que se ocupaba de épocas de un pasado remoto, muy a menudo utilizaba sin escrúpulos las leyendas populares e idealizaba así en amplia medida, y en la misma medida desfiguraba la imagen de la historia. (Richthofen, 1970: 8)

A finales del siglo xv, con la conquista del Nuevo Mundo, un subgénero particular de la épica empieza a cobrar auge. Se trata de la épica colonial, que recientemente está siendo revisada desde una nueva sensibilidad (Marrero-Fente, 2017). En el caso de la literatura española, esta se extenderá a lo largo de los siglos xvi y xvii. Ya en el xviii, lo que encontramos son textos de propaganda al servicio de una idea de imperio en declive o directamente fracasada. Esta misma visión, en relación con América o con otros territorios dominados por las grandes metrópolis de la época, se repite en la literatura épica de los grandes imperios (Portugal, Inglaterra, Francia). La particular coyuntura sociopolítica de los siglos xvi y xvii hace que la épica generada en ella tenga unas características más singulares. Así lo apunta Vilà:

A mi juicio, el gran problema de la épica del Quinientos, que acabará planteando una síntesis entre el modelo virgiliano y el pensamiento aristotélico, radica en el hecho de que no consigue acomodar ni dar una respuesta satisfactoria a las cuestiones que *verdaderamente* explican el deber ser del género, es decir, su interpretación como alabanza del poder, y eso es lo que explica la disparidad de planteamientos entre la teoría y la praxis a lo largo del siglo. (Vilà, 2010: 27)

Por otra parte, los poemas de la épica colonial tienen un carácter híbrido que combina elementos propios de la crónica histórica con desvíos literarios más acordes con la

sensibilidad estética del exitoso género de la novela de caballerías, al que aún le queda una larga y fructífera trayectoria. Se trata de textos que, además de un claro valor literario, tienen una indiscutible utilidad pragmática. Así, el ensalzamiento del héroe, su hagiografía, puede ser útil tanto a la hora de insuflar fuerzas a los soldados durante la contienda como de cara a la construcción futura del relato histórico de la nación. A menudo, el perfil de autor de los autores de estos textos, a veces escritos como una experiencia en primera persona, es manifiesto: el de poeta-soldado, tan acorde con la sensibilidad de los Siglos de oro.

A partir de estas características parece claro el parangón entre estos juegos de hibridismo, que afectan tanto al autor como a su obra, y el perfil y la producción literaria de Kapuściński. Además, en estos textos será básica la fascinación (a veces traducida en asombro por la barbarie indígena) ante el territorio conquistado, que veremos siempre tamizado por la mirada distorsionadora del poeta-soldado, quien actúa a un tiempo como juez y parte. Además, la naturaleza particularmente versátil de la épica, que aúna lirismo y narración, se revela como el soporte ideal para lo testimonial manipulado: se trata de contar los hechos con emoción, aderezándolos, pasándolos por el filtro de la subjetividad del testimonio en primera persona.

En la épica colonial, habitualmente el protagonista es individual (Hernán Cortés, García Hurtado de Mendoza, Francisco Pizarro...), aunque también hay espacio para lo colectivo, representado en la dicotomía pueblo colonizador/pueblo colonizado. Uno de los poemas más célebres de la épica colonial en la literatura hispánica es *La Araucana* (1569, 1578 y 1589), de Alonso de Ercilla, donde encontramos la presencia del héroe individual enfrentado al pueblo araucano. En 1594, Lasso de la Vega publicó la *Mexicana*, poema épico dedicado a la figura de Fernando Cortés que sigue de cerca *Os Luisíadas* (1572), de Luís de Camões, el gran poema de la épica portuguesa, traducido al español en 1580.

Como es lógico, la épica es un género profundamente vinculado a la circunstancia. Así, su vertiente colonial desaparece en un territorio con el cese de su actividad imperialista, más allá de los últimos reductos propagandísticos que puedan hallarse. Sin embargo, el genio romántico del XIX, de una parte, con sus ansias de individualidad y auto-proyección textual y, de la otra, con la exaltación de los nacionalismos y la consiguiente recuperación de la épica medieval, da lugar a textos que retoman el enfoque épico, aunque desde otros géneros que responden mejor a los hábitos de los nuevos lectores, como es el caso de la novela. Por citar tan solo un ejemplo, podríamos mencionar la célebre *Ivanhoe* (1820), de Walter Scott. Asimismo, los dramáticos conflictos bélicos de la primera mitad del siglo XX propiciarán enfoques más eclécticos en los que empieza a aparecer la autocrítica, aunque sigue habiendo espacio para la épica. Los nazis son unos grandes



entusiastas del género, principalmente concebido como elemento de propaganda, que abarca otras disciplinas artísticas: cine, pintura, música... A medida que avanza el siglo, la épica se diluye en otros subgéneros que oscilan entre lo novelesco (novela histórica) y lo testimonial (memorias y diarios).

Por otra parte, a lo largo del siglo xx es en EE.UU. donde encontramos el desarrollo más llamativo de una evidente autoproyección épica a través de las artes. Además, el imperio norteamericano contará con una potente herramienta para el desarrollo del nuevo arte en boga: la incipiente industria cinematográfica. Los ataques sufridos por EE.UU. en Pearl Harbor, sus intervenciones en Vietnam, el Golfo Pérsico u Oriente Medio y, más recientemente, las represalias tras el 11-S encontrarán en el celuloide su soporte más adecuado para llegar a una audiencia lo más nutrida posible.

En este sentido, el filme *Un día más con vida* logra entresacar los elementos épicos presentes en el texto de Kapuściński (la autobiografía idealizada, el testimonio personal en el frente, el asombro del occidental ante un país extranjero en el que reina la barbarie) y actualizarlos a través de la dialéctica hollywoodiana más reciente. De alguna manera la figura de Kapuściński se nos presenta con los atributos de un héroe de la Marvel (humor, dinamismo, apostura, seguridad en sí mismo). Así, la idealización del personaje roza la hagiografía hasta el punto de que su humanidad queda diluida en favor de una suerte de exacerbada idealización que remite directamente a la construcción del héroe épico. A la hora de analizar esta distorsión del perfil autorial de Kapuściński, no podemos obviar el papel de conceptos como *capital simbólico* (Bourdieu, 2000) o *aura* (Benjamin, 2003), que entrarían en juego principalmente en relación con los mecanismos de reproducción de su imagen en la gran pantalla.

Por otra parte, la presencia de la animación por ordenador activa nuevas concordancias que habría que añadir a las anteriores. De una parte, en el filme es clara la herencia de la estética del cómic, hasta el punto de que a veces parece que nos encontramos ante un ejemplo de *motion comic*. Es inevitable esta asociación, tanto a nivel estético como en lo que respecta al contenido, pues tradicionalmente desde el género del cómic se ha abordado con evidente frecuencia la temática épica. Por otra parte, la propia técnica de la *motion-capture* empleada para dotar de movimiento a los personajes genera una determinada estética próxima a la del videojuego. En concreto, en *Un día más con vida* encontramos claras referencias a diferentes subgéneros como el del *shoot'em up* o la aventura gráfica, que en el filme contribuyen a reforzar la identificación con el personaje, ya que en estos formatos, caracterizados por la particular interacción del espectador, se diluyen de forma singular las fronteras entre emisor y receptor. En este sentido, los vínculos con el videojuego ayudan a que sea mayor la identificación con el personaje y su aventura y, con ella, la manipulación del espectador. En cualquier caso, la propuesta

de De la Fuente y Nenow nos adentra en el campo de lo híbrido (Pardo García, 2018:52).

A pesar de que el filme sigue muy de cerca el texto de Kapuściński, encontramos en él numerosos rasgos de una épica que pudiéramos calificar como “contemporánea”, y que, además de incorporar numerosos rasgos de la épica clásica literaria, es profundamente deudora del soporte audiovisual. Algunos rasgos de esta épica clásica renovada atañen a lo estrictamente argumental, al margen de que puedan tener alguna repercusión en determinados aspectos estéticos. El principal de ellos consiste en la presencia de una misión que el héroe ha de cumplir enfrentándose a una suerte de camino de sacrificio. Esta estructura se repite incesantemente a lo largo de la historia de la narración mundial, desde el viaje homérico de *La Odisea*, hasta las *road movies*, pasando por la novela bizantina o por las ajetreadas tramas que rompían el eje espacio-temporal del teatro lopesco. Este viaje sembrado de hitos también lo vemos en muchos de los mitos clásicos; sirvan como ejemplos el de los trabajos de Hércules o el de Jasón y la búsqueda del vellocino. De hecho, a menudo la épica sigue de cerca el relato mitológico. A este respecto, afirma Richthofen:

Si [...] nos enfrentamos con personajes históricos, hechos legendarios o motivos poéticos de la ya remota antigüedad clásica introducidos en la temática de los poemas medievales [...], en cambio otros documentos literarios nos permiten comprobar también el procedimiento inverso: la combinación de sucesos contemporáneos con las leyendas más antiguas. Se parodian o alegorizan en sentido cristiano muchos elementos de la antigüedad clásica, incluso las *Metamorfosis* de Ovidio. (Richthofen, 1970: 12)

En el libro de Kapuściński encontramos el viaje dentro del viaje. En el primer capítulo el reportero nos cuenta su llegada a Luanda, capital de Angola, donde ha llegado para cubrir el incipiente conflicto que se desencadenará con la independencia. En los capítulos siguientes, se esbozará una misión muy concreta que llevará a Kapuściński a internarse en la geografía angoleña: la búsqueda del coronel Farrusco, líder del MPLA atrincherado en el sur del país, cuya entrevista puede resultar clave para la evolución del conflicto. En este caso, el omnipresente río que tanto Conrad como Coppola supieron explotar en sus producciones es sustituido por unas carreteras continuamente asediadas por una guerra de guerrillas. Estas carreteras nos adentrarán hasta el núcleo del horror, espeluznante corazón de las tinieblas. La universalidad del mal (África a principios del siglo xx, Vietnam a mediados, Angola en los 70) hace que la historia se convierta en un material versátil atractivo para el lector-espectador. En el formato del videojuego, estas pruebas se estructuran a través de una serie de pantallas o niveles que hay que ir superando para lograr a menudo una mejora del personaje. Esta lógica también está presente en el filme analizado, en el que los distintos episodios se nos muestran como una suerte de retos

que el protagonista va superando.

De la misma manera que Jasón viajaba junto a los Argonautas, en esta aventura por Angola Kapuściński va acompañado de una serie de personajes que lo ayudan en el desarrollo de las diferentes misiones. Estos nos son presentados como un grupo aliado en el que cada uno representa un rol más o menos definido. Si buscamos unas conexiones más remotas, esta presentación del equipo es habitual en el cómic de superhéroes, en el que cada personaje tiene unos atributos mágicos bien delimitados (*X-Men*, *Los 4 fantásticos*) con los que el lector-espectador puede identificarse en mayor o menor medida. En el formato del videojuego, esta identificación con los personajes se traduce en la posibilidad de escoger entre distintos perfiles a la hora de enfrentarse a la aventura.

La presentación del equipo es una constante en el cine épico. Si volvemos a Coppola, encontramos esta al inicio de la aventura fluvial de *Apocalypse Now*. En *Un día más con vida*, los personajes se nos presentan acompañados de sus nombres, lo que facilita su identificación en las imágenes documentales. Este recurso es reiteradamente utilizado por directores como Scorsese, Tarantino o Guy Ritchie, quienes cultivan un singular enfoque épico en sus filmes. De hecho, la propia estructura de *Kill Bill* (vol. 1: 2003, vol. 2: 2004), que cuenta una aventura de venganza con su articulación en capítulos dedicados a los diferentes personajes (pantallas, niveles) que conducen a un jefe final (Bill), cumple a la perfección la estructura examinada: camino del héroe/descenso a los infiernos/hitos/némesis/asimilación-suplantación/transformación del personaje.

A menudo, el fin último de la misión consiste en el encuentro con un personaje relevante a quien ha de rescatarse (el soldado Ryan, la princesa del castillo) o a quien ha de aniquilarse (el coronel Kurtz, Medusa o el Bouser de Super Mario). En este último caso, este *final boss* funciona como una suerte de némesis del protagonista con el que con frecuencia se produce una inquietante suplantación (Willard/Kurtz-Spiderman/Venom). El camino del mal transforma al héroe en el antihéroe, con lo que las terribles tinieblas acaban imponiéndose. En el caso del texto de Kapuściński y su adaptación cinematográfica, el héroe no es asimilado por el mal, pero acaba transformándose irremediablemente. Además, la aventura en Angola conducirá al reportero polaco a convertir su labor periodística (eminentemente informativa) en una labor ética, humanitaria, política.

Esta idea enlazaría con otra característica común en este tipo de historias: la idealización del héroe. Como hemos visto, esta se da de forma particular en *Un día más con vida*, premeditadamente concebida como un homenaje a Kapuściński. Así, a partir de su figura se produce una idealización de la profesión periodística consistente en la atribución de una serie de valores cuasi sobrehumanos.

A partir de todo lo señalado, podemos volver sobre una idea que planteábamos al inicio: el fuerte contraste entre las partes de animación y las documentales. A la distancia

formal, traducida en algunos aspectos argumentales que comentábamos más arriba, hay que añadir la distancia conferida por el género épico, opuesto al documental en la medida en que apuesta por la subjetividad y la distorsión, en definitiva, por la exacerbación de algunos rasgos en detrimento de la verdad para lograr potenciar otros: el carisma del personaje, la crudeza de los hechos narrados. Existen ejemplos de filmes europeos que abordan el subgénero épico colonial desde una perspectiva que explora este mismo hibridismo entre ficción y documental. Es el caso de *Aguirre, la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), de Werner Herzog o *La misión* (*The Mission*, 1986), de Roland Joffé. Ambas producciones revisan el pasado colonial hispánico en América desde una visión que combina heroicidad y desmitificación. Puede ser interesante un cotejo más detenido de estas producciones con el filme de De la Fuente y Nenow.

En definitiva, esta contraposición de géneros que se produce en el filme *Un día más con vida* se deriva de la simultaneidad del enfoque autobiográfico del texto de Kapuściński y de la perspectiva hagiográfica pretendida por los directores. De esta misma fricción proviene asimismo el último aspecto que queremos analizar en este estudio, que abordaremos en un epígrafe aparte: la relectura ideológica del texto de Kapuściński que el filme lleva a cabo.

## MANIQUEÍSMO Y SUBVERSIÓN IDEOLÓGICA

Como ya ha sido apuntado en varias ocasiones a lo largo de esta investigación, si hay algo que caracteriza al libro de Kapuściński es su ambigüedad ideológica, preponderantemente apoyada sobre la consideración del matiz. Se trata de un texto en el que predomina la grisura de la realidad, la total ausencia de maniqueísmo que caracteriza la vida cotidiana, más allá de cualquier lectura moral. Es la mirada del reportero curioso que, aunque analiza la realidad desde su personal paradigma ético y político, duda, observa y aprende con la mirada del neófito, del recién llegado. Angola es *confucao* y eso lleva al reportero polaco a ser extremadamente cauteloso con la realidad que tiene que contar e interpretar.

La Guerra de la independencia de Angola (1961-1975) es fiel reflejo del cambio de paradigma en Occidente y su repercusión en los países más desfavorecidos. Con el cese de los grandes imperios, se inicia el proceso de descolonización, al que le sigue una nueva forma de colonialismo mediante el enfrentamiento indirecto de las dos grandes potencias mundiales en territorios periféricos: la Guerra fría. En Angola se desarrollarán estos dos conflictos, generando una situación de malestar que acabará desembocando en una compleja guerra civil (1975-2002) con las consabidas interferencias extranjeras (Marcum, 1978; Wright, 1997: 110 y ss.).

En su obra, Kapuściński es bastante exhaustivo en lo que respecta a la explicación de

los pormenores del conflicto. Hablar de la guerra de Angola supone mencionar, de un lado, al MPLA (Movimiento Popular para el Liberación de Angola) y sus aliados de Cuba y la SWAPO (Organización del Pueblo de África del Sudoeste), que en aquel momento luchaba por la independencia de Namibia (1990). El otro bloque lo conformaban UNITA (Unión Nacional para la Independencia Total de Angola) y el FNLA (Frente Nacional para la Liberación de Angola), que contaban con la ayuda de los gobiernos de Sudáfrica y Zaire<sup>5</sup>. El primer bloque recibió apoyo, asesoramiento y material bélico de la URSS, y el segundo, de Estados Unidos e Israel, así como de otros países afines, como España, a lo que ha de sumársele la ayuda puntual de mercenarios occidentales. La contienda civil se inició a raíz de las fricciones entre el MPLA y el FNLA, que acabaron arrastrando a UNITA. Sin embargo, el apoyo internacional a uno u otro bando perpetuó el conflicto que, tras la retirada del apoyo de Cuba, continuó después de que el fundador de UNITA, Jonás Savimbi, se negara a aceptar los resultados electorales de 1992; estos habían dado la victoria al MPLA, hasta entonces partido único de la República Popular de Angola. Hasta su muerte no finalizaría el conflicto, que dejaría 800.000 muertos, 4 millones de refugiados y aproximadamente 100.000 mutilados, sobre todo a causa de las minas antipersona (Hughes, 2002: 58 y ss.; Hughes, 2003: 66 y ss.).

Kapuściński, consciente de la enorme complejidad de la coyuntura angoleña, en el capítulo “Escenas del frente” de su libro, quizá con el objetivo de soslayar la complejidad terminológica a la hora de presentar a los distintos actantes del conflicto, apuesta por focalizar a personajes concretos, tanto en el entorno del hotel Metropole en Luanda como en los diferentes episodios que vive en el frente. Así, a lo largo de su relato conoceremos a dona Cartagena, Artur, Carlota o Farrusco, además de otros personajes secundarios que el autor se afana en trazar poliédricamente. Asimismo, el reportero insiste en la dificultad de establecer las fronteras entre uno y otro bando en el conflicto, tanto en el sentido literal (sobre el terreno, el frente va modificándose de una jornada a otra) como en el metafórico (la variedad y naturaleza de los contrincantes a menudo dificulta su inclusión en dos bandos exclusivos). En este sentido, este capítulo es una clara muestra de la confianza del autor en la inteligencia del lector, a quien presupone las herramientas necesarias para extraer sus conclusiones personales acerca de las escenas descritas y los episodios narrados.

Sin embargo, con la inclusión del capítulo final, elocuentemente titulado “ABC”, Kapuściński apuesta por iluminar su testimonio en el frente con una suerte de apéndice pedagógico que, además de ayudar al lector a interpretar mejor los hechos, parece que busca posicionarlo. En una línea similar podría entenderse la parte tercera del libro,

<sup>5</sup> Acerca de los conflictos surgidos en África en este periodo que explican algunos aspectos de la guerra de Angola, véase Al’Amin Mazrui (1977).

“Cablegramas”, en la que se nos muestra su interacción con la Agencia de Prensa Polaca, para la que trabajaba. Así, mientras la primera parte del libro (los dos primeros bloques) constituye el testimonio objetivo –o aparentemente objetivo– de su vivencia en primera persona del inicio del conflicto en Angola, la segunda parte, compuesta por los dos mencionados capítulos, constituye una suerte de apéndice explicativo-justificativo. Y es que, a pesar de la aparente imparcialidad de su testimonio y la mencionada lectura épica bajo la que puede ser analizado (heroicidad del periodista, valor del testimonio y la memoria en relación con las víctimas), a Kapuściński le importa reelaborar su propia imagen, sobre todo en relación con su intervención en el desarrollo del conflicto, en el que, pese a sus dudas iniciales, acaba tomando partido.

A partir de esta idea, los productores de la película articulan un discurso bastante más explícito. Al convertir los aspectos más autobiográficos del texto de Kapuściński en una hagiografía, todo se vuelve más explícito. En el filme, al contrario de lo que sucede en el texto, no es necesario justificar la conducta del personaje, sino más bien todo lo contrario. Al partir de una idealización de este, basada en una imagen muy positiva, casi legendaria, que ya ha sido forjada, se construye un nuevo relato en el que los hechos se simplifican y exageran en aras del mayor ensalzamiento del personaje. Así pues, mientras que Kapuściński fue particularmente escrupuloso a la hora de plantear su texto como una justificación ante su necesidad de tomar partido frente a lo que considera una situación desequilibrada y, por lo tanto, injusta, en el filme los hechos funcionan al servicio del panegírico del personaje. Kapuściński necesitaba explicar cómo el conflicto angoleño había transformado su rol de reportero equidistante en el de periodista implicado; De la Fuente y Nenow parten de ese rol de periodista comprometido, de izquierdas, que se forjó tras la publicación del texto. En este sentido, el libro construye el discurso, mientras el filme parte de un discurso ya asimilado y asentado, precisamente el que más ha contribuido a forjar la leyenda del personaje. Nos enfrentamos, por lo tanto, a dos discursos diferentes, en gran medida contrapuestos, derivados de la oposición de enfoques (autobiográfico/biográfico, literario/cinematográfico), pero también del lugar que ocupan en la trayectoria del autor (1976/2018: *post mortem*).

Veamos esta divergencia de enfoques en varios pasajes del libro y la película. En el libro se alude reiteradamente a la complejidad del frente y las facciones implicadas en el conflicto, que dificultan moverse por el territorio sin que el reportero ponga en peligro su vida (Kapuściński, 2003: 55-64). Además, la ansiada entrevista a Farrusco concluye con la desmitificación del héroe, que consiste en una diáfana humanización que llega con el ansiado encuentro cara a cara (86-94). Por otra parte, la apelación a la memoria y al testimonio (verbal y audiovisual) es más sutil, así como la información que nos suministra el reportero polaco en relación con su toma de partido. Para ello, recurre

a otras formas de discurso más ancladas a la realidad, como son los cablegramas o las notas de diario (131-157). Estas, que conforman distintas variantes de discurso directo, más sincero o, por lo menos, menos elaborado desde un punto de vista literario, persiguen reforzar la objetividad del testimonio en un punto clave del conflicto. La ausencia de una explicación conductora, aunque resulta algo confusa para el lector, a quien le falta el contexto que pueda ayudarlo a reconstruir la trama informativa que se plantea, adquiere la fuerza de los propios hechos, así como su genuina naturaleza. La realidad, complejísima, se vuelve *ininterpretable*.

Justo en el arranque del filme, la voz en *off* del protagonista, Kapuściński, desarrolla un *speech* introductorio (presentado como un texto de télex) con el que trata de contextualizar los hechos que abordará el filme. Este se superpone a imágenes que ya combinan la animación con el documental. Lejos de la sutileza del “ABC” que cierra el libro del periodista polaco, resulta un texto tan explícito y maniqueo que hasta la propia voz en *off* nos realiza la advertencia de que “no todo es tan simple”:

Año 1975. La Guerra de Vietnam ha terminado, pero la Guerra Fría sigue causando estragos. Las dos potencias, Estados Unidos y la Unión Soviética, están desgarrando el mundo para expandir su influencia. Ese mismo año, se derrumba el imperio colonial portugués. Tras cinco siglos de dominación, Portugal abandona sus colonias africanas. La última y más codiciada, Angola. La joya de la corona pronto se convertirá en un país independiente. El día de la independencia ya figura en el calendario: el 11 de noviembre. Solo falta un mes. Pero, como suele ocurrir, no todo es tan simple. Mientras, los portugueses huyen llevándose todo cuanto pueden, estalla una guerra civil entre dos facciones angoleñas. El ganador se llevará una tierra rica en diamantes y petróleo. Por eso las dos potencias mundiales han tomado partido, y así, de un día para otro, Angola se ha transformado en el nuevo tablero de ajedrez de la Guerra Fría. (De la Fuente y Nenow, 2018: 01:45-02:50)

A continuación, el texto profundiza en algunos asuntos más concretos que son didácticamente expuestos mediante un mapa explicativo (02:53-02:13). En esta ocasión, sí se menciona al MPLA y al FNLA y la UNITA, aunque se sigue hablando de dos bloques: “capitalistas” y “comunistas”. Además, la voz de Kapuściński toma ya explícito partido por uno de los bandos (“cuentan con el apoyo de Estados Unidos. Armados hasta los dientes, quieren el poder a cualquier precio. A menudo, ese precio es la sangre de sus propios hermanos”: 03:03-03:11). Paradójicamente, el reiterado uso de frases hechas no es precisamente deudor de la sutileza y la originalidad de la prosa de Kapuściński. A lo largo del filme, continúa reforzándose ese maniqueísmo, que se hace particularmente evidente tanto en relación con la figura de Farrusco (“Farrusco, él es la historia”: 09:37)

como con la del propio Kapuściński, quien parece asumir desde el principio la noble misión de dar voz a todos los silenciados. La propia equiparación con la connotada figura del Che Guevara resulta muy llamativa:

[Kapuściński]: Cuando Angola sea independiente, todo el continente será libre. África está despertando, ¿eh?

[Artur]: ¡Por fin! ¡Ah!

[Kapuściński]: ¿Pero sabes qué? Necesitan hombres.

[Fiedkin]: ¿Nombres?

[Kapuściński]: Los esclavistas capturaron a millones de personas, pero ¿recuerdas una sola víctima?

[Artur]: África no necesita víctimas.

[Kapuściński]: Ah, no, no, no. Pero toda su historia ha sido anónima, y ahora necesita una voz.

[Fiedkin]: Un Che Guevara africano.

[Artur]: ¿Y por qué no?

[Kapuściński]: Sí, y por qué no.

[Fiedkin]: ¡Lo que faltaba!

[Kapuściński]: Venga, Friedkin. Cuando el Che Guevara llegó al Congo, la cadena de mando utilizaba números. El líder era el número uno, el segundo al mando era el número dos. Y el Che decidió ser el número tres.

[Fiedkin]: ¿Tres? ¿El tres?

[Kapuściński]: Sí, era el traductor.

[Artur]: ¡Oh!

[Kapuściński]: Sí, porque así pasa desapercibido. Se entera de todo y coloca al negro por encima del blanco. (II:38-12:29)

Como ya ha sido apuntado, en el libro la toma de partido de Kapuściński es más sutil y esta se plantea de forma orgánica, como algo consustancial al desarrollo de su día a día en Angola. A este respecto, son bastante elocuentes las palabras de Wiktorowska:

Efectivamente, Kapuściński llega a Luanda para observar las acciones del MPLA, el movimiento apoyado por la URSS. Los guerrilleros son amigos suyos e, inevitablemente, se solidariza con su batalla, extrayendo los protagonistas de entre sus filas. Regresando a la ciudad, conoce a varios instructores militares cubanos y repara en que en la guerra de Angola hay intereses cruzados: no solamente los del propio país, sino también los de las fuerzas extranjeras implicadas en el conflicto. (Wiktorowska, 2013-2014: 93)



No obstante, cabría apuntar que, además de en la hagiografía del personaje, basada en su perfil de ecuánime aunque comprometido hombre de izquierdas, quizá la explicación a esta simplificación de la trama en el filme haya que buscarla en su destinatario ideal: un público amplio (muy distinto al destinatario del libro de Kapuściński, sin duda más minoritario), que no albergue prejuicios hacia el cine de animación.

## CONCLUSIONES

En *Un día más con vida* Kapuściński presenta su testimonio ante el conflicto angoleño, en el que comprendió el enorme poder del periodismo ante determinados enfrentamientos políticos. Al papel testimonial ha de añadir el enfoque ético, que conlleva una necesaria (aunque no fácilmente justificable) toma de partido. Este libro contribuye a forjar la leyenda del personaje de Kapuściński, que durante las décadas siguientes a su publicación será objeto de un evidente proceso de institucionalización.

El filme de De la Fuente y Nenow revisa el texto desde la nueva perspectiva histórica del personaje, con lo que sustituye los elementos autobiográficos de la obra por una suerte de estilizada biografía próxima a lo hagiográfico. En este sentido, los cineastas exacerbaban las características épicas del relato original, reconduciéndolas por los actuales cauces del cómic, el videojuego y el cine de animación. Convierten así el texto del reportero polaco en un producto con ínfulas de *blockbuster*. De alguna forma, el trabajo de De la Fuente y Nenow conlleva una suerte de fagocitación occidental similar a la llevada a cabo por Spielberg a partir del texto de P. K. Dick en su adaptación de *Minority Report*, a través de la que desarrolla una sutil reescritura que conlleva una evidente subversión ideológica del texto original (Padilla Aguilera, 2020: 78-79).

Las partes documentales del filme, que incluyen imágenes reales, persiguen un efecto híbrido similar al logrado por Kapuściński en su texto, aunque esta mixtura no acaba de resultar armónica. Esta coalescencia narrativa lastra el ritmo trepidante de las partes de animación, una de las grandes bazas con las que cuenta el filme. Además, el explícito mensaje de izquierdas del filme contrasta con el lenguaje formal a través del que se desarrolla, claramente hollywoodiense<sup>6</sup>. De alguna manera, en este caso nos encontramos ante un producto cultural concebido en la “frontera de lo reconocible como narración en términos culturales, con el territorio del entretenimiento y la producción meramente industrial, más propiamente de consumo masivo” (Gil González, 2010: 283).

En definitiva, nos encontramos con un filme que constituye un ambicioso homenaje a Kapuściński. Además de dialogar con su texto y su figura, supone una atrevida incur-

6 No obstante, si seguimos los razonamientos de Vallín Pérez (2019), cabría cuestionar (con reservas) el supuesto conservadurismo del cine de Hollywood.

sión en el campo minado de lo posmoderno, en el que, a través de la yuxtaposición de diferentes formatos audiovisuales, se amalgama lo individual y lo colectivo, los personajes poliédricos y los personajes tipo, el lugar común y la transgresión, el mensaje ético y la recreación estética.

## BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- Al'Amin Mazrui, Ali (1977). *The Warrior Tradition in Modern Africa*. Leiden: E. J. Brill.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D. F.: Editorial Ítaca.
- Bourdieu, Pierre (coord). (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- C, Luís de (1572). *Os Luisíadas*. Lisboa: Antonio Gonçalves.
- Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Conrad, Joseph (1899). *Heart of Darkness (El corazón de las tinieblas)*. London: Blackwood's Magazine.
- Doležel, Lubomír. "Semiotics of Literary Communication". *Strumenti Critici* 50 (1986): 5-48.
- Domoslawski, Arthur (2010). *Kapuściński non-fiction*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ercilla, Alonso de (1569, 1598 y 1589). *La Araucana (Primera parte, Segunda parte y Tercera parte)*. Madrid: Pierres Cosin / Madrid: Pierres Cosin / Madrid: Pedro Madrigal.
- Ford Coppola, Francis (1979). *Apocalypse Now*. Estados Unidos: Zoetrope Studios.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". *Littoral* 9 (1983): 51-82.
- Fuente, Raúl de la y Nenow, Damian (2018). *Un día más con vida (Another Day of Life)*. España, Polonia, Bélgica, Alemania y Hungría: Platige Films y Kanaki Films.
- Genette, Gerard (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil González, Antonio Jesús (2010). "La adaptabilidad como norma del repertorio audiovisual de la cultura de masas. *El caso Bourne-XIII*". Pérez Bowie, Juan Antonio (ed.). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad: 275-294.
- Herzog, Werner (1972). *Aguirre, la cólera de Dios (Aguirre, der Zorn Gottes)*. Alemania del Oeste (RFA): Werner Herzog Filmproduktion.
- Hughes, John (2002). *Africa South of the Sahara 2003*. Londres: Routledge.
- Joffé, Roland (1986). *La misión (The Mission)*. Reino Unido: Warner Bros.
- Kapuściński, Ryszard (1975, 2009 ed.). *Cristo con un fusil al hombro*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuściński, Ryszard (1976, 2003 ed.). *Un día más con vida*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuściński, Ryszard (1978, 2007 ed.). *El Emperador*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuściński, Ryszard (1978, 2006 ed.). *La guerra del fútbol y otros reportajes*. Barcelona: Anagrama.

- Kapuściński, Ryszard (1982, 1987 ed.). *El Sha o la desmesura del poder*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuściński, Ryszard (1993, 2007 ed.). *El imperio*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuściński, Ryszard (1998). *Ébano*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuściński, Ryszard (2003). *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver oír, compartir, pensar)*. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Kapuściński, Ryszard (2004, 2008 ed.). *El mundo de hoy. Autorretrato de un reportero*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuściński, Ryszard (2004). *Viajes con Heródoto*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuściński, Ryszard (2006). *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuściński, Ryszard (2007). *Kapuściński, la voz del otro: entrevista de Iñaki Gabilondo a Kapuściński y otros textos*. Barcelona: Blanquerna Tecnologia i Serveis.
- Lasso de la Vega, Gabriel Lobo (1594). *Mexicana*. Madrid: Luis Sánchez.
- Marcum, John (1978). *The Angolan Revolution*, tomo II, *Exile politics and guerrilla warfare (1962 - 1975)*. Cambridge/Mass. & Londres: MIT Press.
- Marrero-Fente, Raúl (2017). *Poesía épica colonial del siglo XVI. Historia, teoría y práctica*. Madrid: Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/ Iberoamericana-Vervuert.
- Mora, Vicente Luis (2018). “La morfología compleja del transmedia: un estado de la cuestión”. Gil González, Antonio Jesús y Pardo García, Pedro Javier (eds.). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Éditions Orbis Tertius: 121-156.
- Padilla Aguilera, Tania (2020). “P. K. Dick bajo la mirada de Spielberg: *Minority Report*, una idea, dos narraciones”. Aranda Arribas, Victoria (ed.). *La hora de renacer: transhumanidad y posthumanidad de la literatura al cine*, monográfico de *Trasvases entre la literatura y el cine 2: 59-81*.
- Pardo García, Pedro Javier (2018). “De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedial”. Gil González, Antonio Jesús y Pardo García, Pedro Javier (eds.). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Éditions Orbis Tertius: 41-92.
- Redondo Justo, Juan (2018). *El Sha o la desmesura del poder de Ryszard Kapuściński. Análisis literario del totalitarismo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense: Madrid. Richthofen, Erich von (1970). *Nuevos estudios épicos medievales*. Madrid: Gredos.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Subouraud, Frédéric (2010). *La adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Tarantino, Quentin (2003). *Kill Bill. Volumen 1*. Estados Unidos: Miramax, Band Apart.
- Tarantino, Quentin (2004). *Kill Bill. Volumen 2*. Estados Unidos: Miramax, Band Apart.
- Vilà, Lara (2010). “Épica y poder en el Renacimiento. Virgilio, la alegoría histórica y la alegoría política”. Vega, María José y Vilà, Lara (eds). *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Fran-*

- cia, Italia y Portugal*). Seminario de Poética Europea del Renacimiento Universidad Autónoma de Barcelona MMX. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo: 23-59
- Vallín Pérez, Pedro (2019). *¡Me cago en Godard! Por qué deberías adorar el cine americano (y desconfiar del dine de autor) si eres culto y progre*. Barcelona: Arpa Editores.
- Vanoye, Francis (1996). *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modelos en el cine*. Barcelona: Paidós.
- VV. AA (2018a). *Días de Cine*. RTVE: *Un día más con vida*.
- VV. AA (2018b). *Un día más con vida* (pressbook).
- Wiktorowska, Aleksandra (2013-2014). *Ryszard Kapuściński: visión integradora de un reportero. Clasificación, construcción y recepción de su obra*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- Wright, George (1997). *The Destruction of a Nation: United States Policy Towards Angola Since 1945*. London: Pluto Press.