

DE ANGOLA A YUGOSLAVIA. PERIODISMO, CONFLICTOS BÉLICOS Y DOCUMENTAL ANIMADO

FROM ANGOLA TO YUGOSLAVIA. JOURNALISM, WAR CONFLICTS AND ANIMATED DOCUMENTARY

RESUMEN

El presente artículo se centra en *Un día más con vida* (*Another Day of Life*, Raúl de la Fuente, Damian Nenow, 2018) y *Chris the Swiss* (Anja Kofmel, 2018), dos relevantes documentales animados que profundizan en sendos conflictos bélicos que definieron el devenir histórico de la segunda mitad del s. XX. Y lo hacen denunciando el horror de la guerra a través de las experiencias vitales y profesionales de sus protagonistas, testigos privilegiados de dichos acontecimientos. Por un lado, *Un día más con vida* recrea las peripecias del reconocido reportero polaco, Richard Kapuscinski, durante el proceso de descolonización de Angola como provincia portuguesa en 1975. Por otro lado, *Chris the Swiss* se acerca a la guerra de los Balcanes durante los años 90, a través de la investigación personal desarrollada por la cineasta Anja Kofmel por comprender el cruel asesinato de su primo Christian Würtenberg, por aquel entonces un joven reportero de guerra.

ABSTRACT

This paper focuses on *Another Day of Life* (Raúl de la Fuente, Damian Nenow, 2018) and *Chris the Swiss* (Anja Kofmel, 2018), two recent animated documentary feature films which delve into two important war conflicts that defined the historical development of the second half of the 20th century. These films complain about the violation of Human Rights through the experiences of their main characters — who witnessed firsthand such historical events. On the one hand, *Another Day of Life* reenacts the experience of a Polish reporter, Richard Kapuscinski, who visited Angola in 1975, in the midst of a war that culminated in the decolonization of the African country as a Portuguese province. On the other hand, *Chris the Swiss* approaches the Balkans war during the 90s, following Anja Kofmel's personal research developed about the tragic decease of her own cousin, then a young reporter named Christian "Chris" Würtenberg.

JAVIER MORAL MARTÍN

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Doctor en Comunicación audiovisual, Premio Extraordinario de Tesis Doctoral en 2010. En la actualidad es profesor ayudante doctor en la Universitat Politècnica de València. Ha dirigido e impartido diferentes cursos, talleres y seminarios sobre arte, cine y fotografía en diversas instituciones culturales. Ha escrito tres libros, coeditados otros tantos, y participado en una docena de libros sobre cine. Ha publicado en revistas de investigación centrandó su atención en aquellas prácticas situadas en los márgenes de la industria cinematográfica y que ponen en cuestión los códigos predominantes.

E-mail: javier.moral.martin@gmail.com



BEATRIZ DEL CAZ PÉREZ

UNIVERSIDAD CARLOS III

Beatriz del Caz Pérez es Graduada en Comunicación Audiovisual por la Universitat Politècnica de València y está galardonada con el premio Final de Grado. Actualmente cursa el Máster en Documental y Reportaje Periódico Transmedia en la Universidad Carlos III de Madrid.

E-mail: beadelcaz@gmail.com

PALABRAS CLAVE:

Modelos educativos, animación experimental, documental interactivo, tejido social, reconciliación.

KEY WORDS:

Educational models, experimental animation, interactive documentary, social network, reconciliation.

DOI:

<https://doi.org/10.4995/caa.2020.13983>

Introducción

Una de las modulaciones más relevantes en el ámbito documental contemporáneo reside en la proliferación de películas que interrogan lo real a partir de la animación. Los amplios procesos de hibridación y mestizaje que tuvieron lugar durante los años 90 en el ámbito audiovisual, y que afectaron de manera decisiva al territorio de lo documental hasta el punto de desdibujar sus fronteras (Bill Nichols, 1994), permitió y favoreció la activa participación de la animación como estrategia útil en el desvelamiento de lo real. En ese sentido, el éxito y la proyección social durante la pasada década de conocidos y premiados largometrajes como *Persépolis* (*Persepolis*, Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi, 2007), que ganó 28 premios y obtuvo numerosas nominaciones —entre ellas, Mejor Película de Animación en los Oscar 2008 y Mejor Película en Lengua Extranjera en los Globos de Oro 2008—, o *Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, Ari Folman, 2008), que ganó 45 premios y obtuvo diferentes nominaciones como Mejor Película de Lengua Extranjera en los Oscar 2008 —primera y única vez que una película animada ha competido en esta categoría—, evidenciaron la capacidad de la animación para cuestionar el mundo más allá del valor indicial sobre el que se ha sustentado

tradicionalmente la categoría documental. No en vano, si podemos hablar de “espíritu documentalista al referirnos a filmes de animación” como recordara Josep María Català (2010: 35), es porque ahora valoramos la capacidad hermenéutica del documental “para profundizar en una realidad cuya esencia no culmina necesariamente en lo visible”.

Dentro de esta generalizada emergencia del documental animado o documental de animación, destaca el notable aumento de propuestas que denuncian la violación de los derechos humanos. El fenómeno es bastante global y aborda numerosos problemas sociales y humanos. Además de los ejemplos citados anteriormente, podemos subrayar otros igualmente notables desde el ámbito del cortometraje como la trilogía de Hanna Heilborn y David Aronowitsch (*Hidden*, 2002; *Slaves*, 2008; *Sharaf*, 2012), que trata sobre la situación de la infancia en diferentes contextos geográficos y políticos; *Kaputt / Broken — The Women's Prison at Hoheneck* (Volker Schlecht, Alexander Lahl, 2016) sobre las duras condiciones de vida de las reclusas en las cárceles de Alemania del Este o, en el ámbito del largometraje, proyectos como *Pequeñas voces* (Oscar Andrade, Jairo Eduardo

Carillo, 2010), que da voz a los niños en el conflicto armado de Colombia; *The Green Wave* (Ali Samadi Ahadi, 2010), que retrata la reacción de los ciudadanos tras los resultados supuestamente fraudulentos de las elecciones presidenciales iraníes de 2009; o *The Wanted 18* (Amer Shomali, Paul Cowan, 2014), que mezcla la técnica de acción en vivo y stop-motion para contar la historia surrealista de la *batalla económica* entre una lechería palestina y el Estado israelí que declaró el rebaño de vacas compradas a un “kibbutznik” una amenaza a la seguridad nacional del estado de Israel.

El presente trabajo se centra en una de las sendas más innovadoras al respecto y que, retomando el camino iniciado por *Vals con Bashir*, se nutre del entrecruzamiento del ejercicio memorístico y la denuncia de la brutalidad de la guerra. En concreto, se propone el análisis comparativo de *Un día más con vida* (*Another Day of Life*, Raúl de la Fuente, Damian Nenow, 2018) y *Chris the Swiss* (Anja Kofmel, 2018). Las similitudes son evidentes más allá de la coincidencia temporal: ambos entremezclan imagen real e imagen animada, ambos profundizan en dos importantes conflictos que definieron el desarrollo histórico de la segunda mitad del siglo XX y lo hacen,

además, recreando las experiencias profesionales y vitales de dos periodistas que se convirtieron en testigos esenciales de dichos acontecimientos. Por un lado, *Un día más con vida* acompaña al periodista polaco Richard Kapuscinski en 1975 a través de Angola en medio de una guerra que culminó con la descolonización del país africano como provincia portuguesa. Por otro lado, *Chris the Swiss* aborda la guerra más reciente en los Balcanes durante los años 90 a través de la investigación desarrollada por el cineasta sobre la trágica muerte de su primo: Christian *Chris Würtenberg*.

No obstante, sobre dicho fondo de semejanza se levantan también importantes diferencias que afectan tanto a la manera en que la animación se imbrica con la imagen fotográfica, como al tipo de relación que establecen los dos proyectos con respecto al pasado que traen a colación. Precisamente, con el objetivo de poner de relieve dicha divergencia y, consecuentemente, valorar cómo el pasado puede ayudar a afrontar los problemas del presente, este artículo analizará tanto sus similitudes como diferencias a partir de la confrontación de los niveles expresivo, narrativo y temático que definen la articulación discursiva de los dos largometrajes.



Fig. 1. La amenaza informe. Fotograma de *Chris the swiss*, 2018.

01

Nivel expresivo: profundidad *versus* planitud

Si nos emplazamos en el nivel expresivo, se constata con facilidad que los dos proyectos presentan "excelentes herramientas para hacer metáforas" (Grodal, 2018: 117). Dicha habilidad, que es un lugar común en la bibliografía al respecto (Wells, 1997; Ward, 2005; Skoller 2011; Honnes Roe, 2013; Uhrig, 2018), descansa en la distancia que la animación mantiene con la realidad. No en vano, lo que para la imagen fotosensible supone siempre un ejercicio de estilización que entra en conflicto a menudo con su condición indicial, para la animación por el contrario es casi su valor constitutivo. De ahí su enorme capacidad para traducir gráfica y cromáticamente todo aquello que a priori excede el ámbito de lo visible: tanto el universo psicológico de los personajes, como los mundos imaginarios y memorísticos que proyectan desde su subjetividad.

En *Chris the Swiss* por ejemplo, la pantalla se ve atravesada en numerosas ocasiones por manchas negras borrosas que evolucionan de distinta manera: a veces se mantienen informes, pero otras devienen figuras antropomórficas, y aún otras se transforman en animales como pájaros, arañas, etc. (Fig.1) Dichas configuraciones, que nunca son definitivas sino que se hacen y se deshacen durante el plano, connotan siempre el estado de amenaza que se cierne sobre el protagonista: su inserción a lo largo de la trama, como confirmará posteriormente el fatídico asesinato, confirma que se trata de una anticipación, suerte de "flashforward" que a la manera de motivo visual reiterativo prepara al espectador para lo que espera al protagonista en su periplo narrativo. En *Un día más con vida*, por el contrario, la pantalla se convierte recurrentemente en una pesadilla



Fig. 2. Fantasmas del pasado. Fotograma de *Another Day of Life*, 2018.

desordenada donde los fantasmas del pasado envuelven al personaje principal y lo sumergen en otro espacio-tiempo distinto al de su realidad. Cuando se encuentran en el camino al numeroso grupo de civiles muerto, por ejemplo, la imagen vira al rojo y los macilentos espectros de los asesinados atraviesan el encuadre —y al cuerpo de Richard— hasta desvanecerse. (Fig. 2)

En cualquier caso, la similitud resulta evidente en ambos ejemplos: la animación permite dar forma visual a las disonancias que trastornan el universo interior de los personajes. Sin embargo, por debajo de las semejanzas se observan unas significativas elecciones que evidencian su disimilitud estética. En este sentido, si traemos a colación la distinción elaborada por Annabelle Honess Roe (2013, 17-40) entre los diferentes usos de la animación en el documental animado —mimética, no-mimética y evocador—, no resulta difícil ubicar *Un día más con vida* cerca del extremo no mimético del espectro mientras que *Chris the Swiss* se situaría en el extremo evocativo.

Por un lado, la primera se encuentra próxima a la experiencia perceptiva, aunque sea a través del filtro estilístico de la novela gráfica. De hecho, los indicios de

realidad son numerosos: el trabajo en iluminación es minucioso e incide de manera verosímil en las condiciones propias del momento en que transcurre la acción (mañana/tarde, luz natural/luz artificial, etc.); el modelado de las figuras, que está basado en la técnica de captura de movimiento, recrea con gran precisión y eficacia los movimientos corporales más complejos y los gestos más cotidianos; mientras que el realismo de los espacios, que enfatizan la perspectiva y la profundidad tridimensional gracias a las elaboradas técnicas 3D CGI, permiten a *Un día más con vida* construir un mundo coherente y sólido donde los personajes pueden interactuar —entre sí y con el espacio— de forma análoga a cómo podría hacerlo el espectador si se introdujera en dicho mundo. Ni siquiera en las secuencias en que las sombras y las pesadillas perturban a Richard desaparece dicha solidez. Es más, las estrategias del largometraje para recrear el mundo interno del periodista, así como los terribles eventos que lo rodean, socavan las reglas que guían el mundo perceptivo sin romperlo: la pantalla se vuelve extraña debido a las acciones disfuncionales de los cuerpos en su entorno. Puede decirse entonces que el mundo alucinado del protagonista se rige por las mismas dinámicas



Fig. 3. Un mundo en desaparición. Fotograma de *Another Day of Life*, 2018.



Fig. 3. Un encuentro imposible. Fotograma de *Chris the swiss*, 2018.

físicas del mundo animado. La primera de las pesadillas, por ejemplo, justo después de que Richard se contempla en el espejo, comienza con el personaje en su cama, rodeado de otros objetos, flotando en el aire sobre la ciudad. Después de eso, las imágenes en el fondo de la pantalla se aceleran mientras el personaje está en primer plano tomando fotos con su cámara. La modificación en la iluminación y la rápida aparición y desaparición de objetos sugieren que todo está cambiando muy rápidamente. La secuencia del sueño termina con todos los objetos y cosas que se elevan en el aire, apuntando un significado que será confirmado al final de la película: como testigo privilegiado, Richard está allí para seguir captando un mundo en desaparición. (Fig. 3)

Esta determinación en profundidad de *Un día más con vida* contrasta con el *énfasis de la superficie* que guía *Chris the Swiss*: el planteamiento estilístico de la animación en el largometraje de Anja no intenta parecerse al mundo perceptivo, antes bien, afirma con rotundidad su distancia frente él por vía de la bidimensionalidad. Puede decirse que el mundo dibujado que habita Chris carece de la coherencia y solidez del que habita Richard. No en vano, aunque por momentos los indicios perspectivas puedan llegar a definir los espacios animados de manera realista (el tren, el hotel, la casa familiar, etc.), apenas tienen capacidad para imponerse en el relato; más bien son *pequeños islotes* que surgen en medio de otros espacios y lugares marcadamente indefinidos, sin límites claros ni indicios suficientes que permitan situarlos bajo la determinación del espacio real. Es el caso del bosque en el que Chris

incursiona como miembro de la brigada internacional en varias ocasiones, del nevado campo de maíz en que fue asesinado o, de manera ejemplar, en el espacio abstracto en que tiene lugar el reparativo encuentro entre Anja niña y su primo. La protagonista avanza por un campo atravesado por unas líneas negras zigzagueantes que se convierten en la bufanda de su primo, que aparece como un gigante al que se acerca la niña. Ella le entrega el dibujo y se sientan en un enorme bloque negro hasta que él se levanta y desaparece del encuadre. (Fig. 4)

Dicha reivindicación simbólica del espacio tiene su correlato en la decidida valoración gráfica de la imagen, que incide en una manifiesta planitud del encuadre. La iluminación de los espacios según criterios dramáticos antes que verosímiles, el contrastado silueteado en negro de las figuras que se recortan con nitidez del fondo, el coloreado de las figuras y objetos que se expanden más allá del control del pincel desbordando los límites de unas líneas que no pueden contenerlas (y que remiten a las particularidades expresivas de la tinta y la acuarela), remarcan con insistencia la enorme brecha que existe entre la pantalla y el mundo real. Es más, la estrecha conexión que establece la animación con el espectador proviene precisamente de esta distancia. El espectador sabe que los dibujos han sido realizados por la cineasta, tal y como la imagen fotosensible se encarga de mostrar al principio: mientras Anja nos relata en *voice over* su fascinación por la figura del primo, la vemos dibujando en su escritorio, con todos los materiales pictóricos a su alrededor.

02

Nivel narrativo: pasado *versus* presente

Si nos situamos en el plano narrativo, uno de las principales similitudes entre los dos largometrajes reside en una común gestión narradora de los acontecimientos a partir de los personajes. Se trata de una compleja arquitectura que entremezcla voces pertenecientes a los sujetos históricos —que hablan por tanto en primera persona de sus experiencias—, con aquellos que rememoran sus vidas y hablan por tanto en tercera persona: ya sea Anja, pero también los padres y hermano del reportero en *Chris the Swiss*, ya sean Queiroz o Farrusco en *Un día más con vida*.

Esta particular mixtura hace que las dos narraciones basculen entre lo biográfico y lo autobiográfico, es decir, entre un relato que se cuenta desde el Yo y un relato que se cuenta desde el Él. No obstante, dicho entrecruzamiento afecta a los dos largometrajes de distinta manera y tendrá su repercusión temática: en *Un día más con vida* lo uno y lo otro se trenzan alrededor de la figura de Richard Kapuzinski —la función de Queiroz o Farrusco consiste únicamente en aportar al espectador información sobre hechos y acontecimientos que conciernen al protagonista absoluto de la historia—, mientras que en *Chris the Swiss* lo biográfico y lo autobiográfico atañen tanto a Christian como a Anja; es decir, no solo conocemos la vida del reportero de guerra y su trágico periplo, sino que también aprendemos sobre la experiencia vital de su prima, la joven dibujante que ha vivido recordando siempre la figura ausente

del primo aventurero y que, a través de la investigación, podrá conocer no sólo la verdad sobre Chris sino también, y sobre todo, construir el luto por su ausencia.

Para entender mejor lo que supone esta diferencia, resulta útil poner en valor la función de los personajes según la clásica categorización actancial que Julien Algirdas Greimas (1987) desarrolló a partir de los estudios sobre los cuentos populares rusos de Vladímir Propp. Dicha tipología postula la reducción de todos los posibles agentes participantes en ese “pequeño drama que es el relato” en un número limitado de actantes, en concreto: Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Adyuvante, Oponente. El semiólogo entiende por actante una entidad que designa “un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, previo a todo vertimiento semántico y/o ideológico” (Greimas y Courtés, 1990: 23).

Al respecto, resulta evidente que en la primera el *Sujeto narrativo* es desempeñado por el reportero polaco mientras que en la segunda dicho rol lo ocupa Anja. Su primo Chris, por el contrario, se constituye como el *Objeto narrativo*, como aquello que persigue la protagonista: conocer qué ocurrió con su primo y así curar la herida abierta en su infancia. La metafórica entrega del dibujo en la animación —tan solo en lo imaginario puede establecerse un contacto que la brutalidad del asesinato impidió en la vida real— sintetiza con meridiana claridad su distinta funcionalidad actancial.

De igual modo, y de mayor relevancia incluso para el objetivo de este trabajo, resulta que dicha arquitectura de voces se inscribe sobre una similar estructura temporal que se caracteriza por el notable desorden cronológico: los dos largometrajes comienzan en el pasado —una con la ensoñación infantil de Anja, otra con la llegada de Richard a Luanda—, y los dos intercalan sucesivamente presente y pasado. Lógicamente, los cruces de ida y vuelta no solo son habituales sino necesarios para el desarrollo de la trama: el presente se vuelca sobre un pasado que pretende iluminar, pero a la inversa, el pasado también determina el presente. En otras palabras, los períodos dependen entre sí porque lo pretérito tiene una estrecha vinculación con el presente y su confrontación no tiene otro objetivo que evidenciarlo. Sin embargo, las diferencias resultan también notables: mientras que *Un día más con vida* redundante en las diferencias entre las dos capas de tiempo, *Chris the Swiss* por el contrario refuerza sus similitudes.

De hecho, el complicado proceso de descolonización de Angola en el pasado y sus terribles consecuencias sobre la población en *Un día más con vida* contrasta con la alegría en presente. Dicho contraste se aprecia fácilmente durante el primer viaje en automóvil de Richard y Queiroz. En primer lugar, contemplamos el camino anterior —animado— y el camino actual —fotosen-sible—: aquel es un paisaje puntuado por los dolorosos restos del conflicto —coches destrozados y carros de combate abandonados, cuerpos abandonados en mitad de

la carretera, etc.—, este por el contrario es un paisaje donde reina el bullicio de las ciudades, o la alegría de los niños que corren y juegan en la playa. En segundo lugar, contemplamos a los personajes antes y a los personajes ahora: sabemos que los terribles eventos ocurrieron así —la carretera cortada por los cientos de cuerpos muertos, el peligroso encuentro con las milicias que casi acaban con sus vidas— porque el testigo en el presente, Queiroz, nos cuenta lo que sucedió cuando estuvo en esa misma carretera con Richard hace más de treinta años.

En *Chris the Swiss*, por el contrario, se prioriza la similitud entre las dos capas desde el comienzo mismo. En el viaje de Anja a Croacia, por ejemplo, el montaje alternado opera un fugaz contacto imposible entre ella y su primo: la construcción plano-contraplano trasciende entonces la valoración espacial para convertirse en auténtico nexo de unión temporal. No en vano, a través del tiempo, los dos personajes están involucrados en una búsqueda: mismo tren, misma libreta con las reflexiones de Chris, mismo destino, pero diferentes períodos. A partir de entonces, las similitudes entre los dos tiempos son recurrentes sobre todo gracias a la intervención de los espacios: la llegada a la estación de Zagreb —de Chris primero de Anja después—, el hotel donde se hospedó el reportero y que Anja visitará también, o el descampado donde fue asesinado y que es un auténtico *lugar de memoria*, operan como auténticos vectores de conexión entre los dos protagonistas.

03

Nivel temático: memoria literal versus memoria ejemplar

Tanto las similitudes como las diferencias anotadas en los apartados anteriores cobran pleno sentido en su determinación temática. Especialmente las segundas. No en vano, a pesar de que existen ciertos temas compartidos como la puesta en valor de unos personajes históricos que denunciaron la sinrazón de la guerra o el debate ético al que se enfrenta cualquier testigo ante el horror —tanto Richard como Chris deben decidir ser imparciales o participar en el conflicto—, son sobre todo las diferencias las que resultan a la postre decisivas en su configuración significativa. Especialmente relevante deviene su distinta implicación con la memoria y la gestión del legado histórico. Memoria y legado de los personajes, por supuesto, pero también memoria y legado en un sentido más amplio. De hecho, pasar de lo individual a lo histórico y emplazarnos en el territorio de la *memoria cultural* (Assmann, 2011), permite comprender mejor cómo *Un día más con vida* y *Chris the Swiss* reflexionan sobre nuestro presente más allá de las experiencias vitales de sus protagonistas.

Para valorar en su justa medida la distancia entre los dos proyectos, resulta útil traer a colación la denuncia de Tzvetan Todorov (2000) a propósito de los males que podía acarrear la avalancha de conmemoraciones que inundaron el espacio cultural mundial a finales del s. XX. Mientras que una cosa es recuperar el pasado, argumentaba, otra mucho más decisiva es su utilización subsiguiente. Si lo primero resulta necesario e incluso imprescindible en la configuración identitaria de cualquier sociedad, lo segundo deviene más complejo y puede ser

origen de importantes abusos —entre los más dolorosos recordados por el autor, el perverso uso del pasado por la Alemania nazi, la Italia fascista o la Rusia estalinista.

A partir de dicha constatación establecía una segunda distinción entre dos maneras antagónicas de recuperar el acontecimiento pretérito: la "memoria literal" y la "memoria ejemplar" (Todorov, 2000: 30). Mientras que la primera establece la singularidad y especificidad del pasado y por tanto su diferencia también respecto al presente que lo interpela —el evento pasado queda *encerrado* dentro de sí mismo—, la segunda plantea analogías entre los dos tiempos que permiten comprender no solo el presente que lo rememora sino también poder actuar sobre situaciones nuevas por cuanto construyen un *exemplum* del que puede extraerse una lección.

Si proyectamos dicha argumentación sobre los dos largometrajes las diferencias resultan evidentes: *Un día más con vida* apuesta por la memoria literal mientras que *Chris the Swiss* lo hace por la memoria ejemplar. Cobran así pleno sentido las decisiones narrativas señaladas en el apartado anterior. Por un lado, se comprende que *Un día más con vida* solo interroge biográfica —y autobiográficamente— a la figura histórica en detrimento de los otros personajes del presente. Aunque Queiroz, Luis Alberto y Farrusco nos cuenten sus experiencias y lecciones de vida en el presente, este tiempo permanece como el punto de partida de un viaje al pasado que no tiene retorno: el presente solo sirve para enfatizar lo que ocurrió.

Dicho de otro modo: lo que sucedió, por qué sucedió y quiénes fueron los agentes involucrados en la liberación del lejano país africano, se convierte en el objetivo último del relato. En el fondo, la película es un gran monumento a los héroes que lo hicieron posible, de ahí que comience y termine precisamente en el pasado, definiendo con nitidez el círculo temporal que lo funda y la distancia insalvable entre el ayer y el hoy. La última secuencia, justo cuando Richard regresa a su casa, resulta proverbial al respecto. Subido al avión, el protagonista comienza a explicarnos qué podemos hacer para superar la "confusao", ese estado mental que podría atraparnos hasta la desesperación y que siempre termina por regresar. Mientras tanto, el avión que se pierde en el fondo de la imagen funde mediante encadenado con un plano cenital de unos papeles en blanco dispersos sobre un suelo de madera, con el protagonista tumbado boca arriba. Justo en ese momento, la *voice over* parece dar con la solución: necesitamos mantener algo a lo que aferrarnos, "un recuerdo, un pensamiento, una reflexión". En ese preciso instante, el reportero se levanta, recoge un folio y lo introduce en la máquina de escribir mientras se presenta como albacea de la memoria de todos los que ya no están: "Escribiré, nunca serán olvidados, dejarán su huella, permanecerán". Sobre la pantalla, y mientras la cámara gira vertiginosamente a su alrededor, se acumulan las imágenes de archivo y fotografías de los personajes históricos: Carlota, Farrusco, pero también el reportero compartiendo sus vivencias con ellos, figuras ya ausentes que se nos aparecen como ídolos que solo necesitan del concurso de nuestra mirada para revivir. No hay mejor forma

de encerrar el evento pasado dentro de sí mismo, tiempo que debemos visitar, adorar incluso, pero que resulta convenientemente alejado de nuestro presente. Ninguna enseñanza parece derivarse sobre el presente porque, parafraseando a Todorov, "el uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado" (Todorov, 2000: 31).

Por otro lado, la apertura de lo biográfico y lo autobiográfico en *Chris the Swiss* desde el reportero hacia la figura de Anja, así como la recurrente puesta en relación entre las dos capas de tiempo en virtud de las similitudes que se establecen entre ellas, pone de relieve la decisiva función que desempeña el pasado en nuestra consideración del presente. Lo pretérito ya no es aquí el punto de partida y llegada del trayecto conmemorativo, sino más bien lo contrario: el pasado se gira sobre el presente para ayudarle a enfrentar los problemas que le sobrevienen. Por eso las dos capas de tiempo son puestas en simultaneidad a lo largo del metraje desde que Anja lanza la pregunta que impulsa la investigación —"Quiero entender por qué un joven de un país pacífico se unió a una guerra lejana y fue asesinado" (Kofmel, 2018)—: para comprender que se trata no solo de recordar la figura de Christian y el peor conflicto en Europa desde la Segunda Guerra Mundial —las imágenes de archivo, de los telediarios, del propio reportero, no hacen más que remarcarlo—, sino también para que extraigamos el *exemplum* de la tragedia. El pasado se convierte así "en principio de acción para el presente" (Todorov, 2000: 31), ejerce su magisterio para que no se cometan los mismos errores.

A modo de conclusión: mirando hacia el abismo

Las similitudes apreciables entre *Otro día más con vida* y *Chris the Swiss* no ocultan en última instancia su opuesta manera de abordar la memoria y el legado histórico. Frente a la atención sobre el ayer que despliega la primera, la atención al hoy de la segunda. Aún más. Si aquella se muestra incapaz de ofrecernos alguna enseñanza sobre las atrocidades del pasado, está por el contrario remarca su potencial didáctico para enfrentarnos a los retos del presente.

Se trata además de una enseñanza que trasciende lo personal y desemboca en el ámbito social como ejemplifica el final de la investigación de la cineasta. Justo después de que Anja haya entregado el dibujo a su primo a través de la animación —y haya restañado por tanto simbólicamente la herida abierta con su muerte—, la protagonista se sube al tren para regresar a casa y, al igual que en *Un día más con vida*, toma la palabra para ofrecernos un

discurso que, en este caso, resulta admonitorio sobre nuestro presente:

Una vez más, los jóvenes suizos se ofrecen como voluntarios para la guerra. Para luchar por otra causa, por otra bandera, por otro Dios. Veo un nuevo ciclo de violencia y venganza. Solo unos pocos jóvenes listos para matar a cualquiera con una religión, ideología o color de piel diferente. Tu historia me obligó a mirar hacia el abismo. Me mostró cuán frágil es nuestra sociedad. (Kofmel, 2018)

Ese es en definitiva el gran gesto pedagógico de *Chris the Swiss* y esa es también, su principal diferencia con *Un día más con vida*: vertiendo la experiencia personal sobre la experiencia colectiva, la película nos enseña que, olvidándonos del pasado, estamos condenados a repetirlo.

© Del texto: Javier Moral, Beatriz del Caz.

© De las imágenes: Dschoint Ventschr Filmproduktiont y Platige Films.

Referencias bibliográficas

- ASSMANN, Jan, 2011. *Historia y mito en el mundo antiguo: Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*, Madrid: Gredos.
- CATALÁ, Josep María, 2010. "Panoramas desde el puente: Nuevas vías del documental", en WEINRICHTER (ed.), *Doc. Documentalismo en el siglo XXI*, San Sebastián: Festival Internacional de Cine, pp. 33-52.
- DELGAUDIO, Sybil, 1997. "If Truth Be Told, Can Toons Tell It?", en *Documentary and Animation Film History*, 9 (2), pp.189-199.
- GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph, 1990. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1987. *Semántica estructural*, Madrid: Gredos.
- GRODAL, Torben, 2018. "Aesthetics and Psychology of Animated Films", en UHRIG (ed.), *Emotion in Animated Films*, Nueva York: Routledge, pp. 107-121.
- HONESS ROE, Annabelle, 2013. *Animated Documentary*, Hampshire y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- KOFMEL, Anja, 2018. *Chris the Swiss*, Suiza: Dschoint Ventschr Filmproduktion.
- NICHOLS, Bill, 1994. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press.
- SKOLLER, Jeffrey, 2011. "Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation", en *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6 (3), pp. 207-214.
- TODOROV, Tzvetan, 2000. *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.
- WARD, Paul, 2005. *Documentary: The Margins of Reality*, Londres: Wallflower.
- WELLS, Paul, 1997. "The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic", en WELLS (ed.), *Art and Animation*, Londres: Academy Editions, pp. 40-45.