

FIGURAS DEL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL EN EL CINE FRANCÉS DE LOS AÑOS SESENTA: *LA GUERRA HA TERMINADO* (ALAIN RESNAIS) Y *EL ESPAÑOL* (JEAN PRAT)

Por Jaime CÉSPEDES

Abstract

In this paper I study two French films from the second half of the Sixties that focus on different figures of the Spanish republican exile: first, in Alain Resnais' *La Guerre est finie* (*The War is Over*, 1966), based on Jorge Semprún's life, the militant that becomes one of the clandestine Spanish communist party leaders, and secondly, in Jean Prat's *El español* (*The Spaniard*, 1967), both the republican soldier that joins the French Resistance and the one that eventually finds in the Jura vineyards a life filled with love for nature and for the work in the land.

Resumen

En este trabajo analizamos la manera en que dos películas francesas de la segunda mitad de los años sesenta elaboran diferentes imágenes de los españoles que se exiliaron en Francia a consecuencia de la Guerra Civil: *La guerra ha terminado* de Alain Resnais (1966) y *El español* de Jean Prat (1967). La película de Resnais elabora su imagen a partir de la del dirigente comunista clandestino Jorge Semprún (miembro del Comité Ejecutivo del PCE hasta 1964) y la de Jean Prat se centra, por un lado, en la figura del miliciano que ha luchado en las filas de la República y encuentra en los viñedos franceses del Jura el trabajo en el campo que le fue negado en España a tantos campesinos, y, por otro lado, en el exiliado que se une a la Resistencia francesa de buen grado.

Keywords: Semprún, Jorge; Resnais, Alain; Prat, Jean; Clavel, Bernard; France; Spain, Second Spanish Republic; Spanish Civil War; Franco's regime; PCE; World War II; Resistance; Maquis; Exile.

Palabras clave: Semprun, Jorge; Resnais, Alain; Prat, Jean; Clavel, Bernard; Francia; España; II República española; Guerra Civil española; Franquismo; PCE; II Guerra Mundial; Resistencia; Maquis; Exilio.

* * *

A analizamos en este trabajo varias figuras de exiliados españoles que el cine francés de los años sesenta configuró e introdujo en el imaginario del republicanismo español. Las dos películas en que se encuentran las figuras que estudiamos, *La Guerre est finie* (1966) de Alain Resnais, y *El español* (1967) de Jean Prat, ensalzaron la antes denostada figura del español exiliado hasta tal punto que ambas se ganaron el favor de un público francés que vio no sólo unos personajes dignos de admiración, sino también cómo se mezclaban con la historia reciente de su propio país en un momento en el que los medios de comunicación y los intelectuales franceses recuperaban su interés por España, inmersa ya en el desarrollismo franquista y convertida en el destino turístico de millones de franceses que seguían con gran interés la evolución política de un país que se recuperaba de su tradicional estancamiento dando grandes pasos de un año para otro en su evolución económica y social.

La figura del militante comunista clandestino confrontado a la nueva realidad de la España del desarrollismo

Antes de realizar *La guerra ha terminado*, Alain Resnais se había interesado ya por la imagen de lo español en el cine en un cortometraje de fuerte esteticismo que dedicó junto a Robert Hessens al *Guernica* de Picasso en 1950, sobre un texto de Paul Éluard leído por María Casares (actriz exiliada hija de Santiago Casares Quiroga y una de las caras españolas populares en Francia en esa época). Si el cuadro más conocido de la pintura española del siglo XX lo es por exponer un tema universal con motivos directamente relacionados con lo español, como el toro y el caballo (los dos animales presentes en la corrida cuya significación trasciende su papel en ella), el texto de Éluard (el gran poeta prosoviético de la Resistencia francesa) gira constantemente en torno al tema de la muerte como si se tratase de algo intrínseco o inseparable de la tragedia española que el cuadro pretende simbolizar con su título (aunque, como hemos dicho, lo trascienda universalmente), como si la muerte fuese un sema intrínseco al significado de lo español y aunque vaya inseparablemente entrelazada con la vida o precisamente por ir entrelazada con ella, como puede verse en este pasaje del texto de Éluard anterior al pasaje en el que se sitúa el cuadro en el contexto histórico del bombardeo de la población vasca el 26 de abril de 1937, en el que puede apreciarse todavía la fascinación romántica por la seducción y la fatalidad de la muerte como supuestamente características de la idiosincrasia española:

Rostros buenos para todo, aquí está el vacío que os fija. Pobres rostros sacrificados. Vuestra muerte va a servir de ejemplo. La muerte, corazón invertido. [...] Amables actores, actores tan tristes pero tan dulces, actores de un drama perpetuo, no habíais pensado la muerte. El miedo y el valor de vivir y de morir. La muerte, tan difícil y tan fácil.¹

Tras su lectura de la primera obra de Jorge Semprún, *El largo viaje* (1963), que le había sido recomendada por su mujer Florence Malraux (hija de André Malraux), Resnais (aficionado ya por entonces a colaborar con autores literarios) decidió pedirle el guion que daría lugar a *La guerra ha terminado* y que pretendía ser implícitamente autobiográfico (ya que, tras su ruptura con el PCE, Semprún seguía sin revelar su verdadero nombre por el peligro de represalias)². Unos denigraron la película (el gobierno franquista presionó al francés y consiguió que no se proyectase oficialmente en el Festival de Cannes)³ y otros vieron en ella la exaltación del trabajo de los militantes en el marco del partido comunista. Resnais, sin embargo, no quería hacer una película política, pero, aunque vigiló que el nombre del PCE no se mencionase en toda ella, por la propia acción que se desarrolla quedaba claro que no podía tratarse de otro, lo que confirmaban los dos insertos que aparecen de una octavilla de “Euzkadi Obrera. Órgano del Partido Comunista de Euzkadi” en la que se anuncia una de las huelgas que desde los años cincuenta el PCE convocaba cada 30 de abril en las grandes ciudades industriales, esperando que fuese secundada por una manifestación masiva el 1 de mayo.

Como muestra del valor representativo de la película del mundo del exilio político español en Francia y en particular del momento en el que un militante pensaba en abandonar el PCE para luchar por la democracia de otra manera, es muy significativo el

¹ Traducción nuestra.

² El guion sólo fue editado en francés: *La Guerre est finie*, París, Gallimard, 1966.

³ El PCE que había expulsado a Semprún oficialmente en 1965 hizo lo mismo ante el gobierno checoslovaco para que la película no se proyectara en el Festival de Karlovy Vary.

hecho de que Jordi Solé Tura, en el documental que su hijo le dedicó⁴, apareciese en su casa, cuando estaba ya muy enfermo de Alzheimer, viendo unas imágenes de la película de Resnais para recordar ese momento que él también vivió antes de abandonar el PSUC. Y es que el argumento de *La guerra ha terminado* (cuyo protagonista fue interpretado por el amigo de Semprún Yves Montand), aunque se basa en las actividades de Semprún como miembro del PCE clandestino, no hace hincapié en el carácter político de esas actividades sino en la forma en que se llevaban a cabo. No era lo que más interesaba a Semprún revelar a qué se dedicaban exactamente los comunistas en el exilio (ya que todavía estaban activos frente al franquismo), sino mostrar en qué condiciones trabajaban y cómo vivían su situación internamente. No se trataba tanto de mostrar qué hacían cuanto cómo lo hacían, lo que no impedía que Semprún ejerciera su crítica más importante a sus excompañeros dirigentes del partido, referida a la obsesión por la huelga general, a la manera de organizar las misiones clandestinas y a su utilidad real, no a sus buenas intenciones. Por su parte, Resnais tampoco pretendía criticar al PCE en sí, sino que se interesaba por una recreación basada en un esteticismo mediante el que pudiese fijarse en la memoria del espectador un ‘tipo’ político determinado del que Semprún podía ser representativo una vez despojado de los elementos personales de sus disputas en el seno del PCE, elementos a los que Semprún daría protagonismo más tarde en *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), cuando en la Transición era posible ya lanzar ese tipo de diatriba abiertamente. Tal tipo es el del militante desilusionado con el partido que antes había sido receptor de su ilusión por prolongar la lucha. Esta intención de fijar un ‘tipo’ hizo que en la película no se dijera claramente que el protagonista, Diego Mora⁵, fuese dirigente del PCE como Semprún, quien era miembro de su Comité Ejecutivo. Aunque lo vemos en reunión con el secretario general y otros dos dirigentes, no se da la impresión de que Mora sea otra cosa que un militante en activo que desea exponer sus críticas a la dirección del partido. Así, Semprún y Resnais elaboran un personaje que se llama a sí mismo delante del personaje de la joven Nadine simplemente ‘permanente’, con lo que pretende ser más simbólico y menos importante que un dirigente, y despliegan toda una serie de episodios, objetos y motivos que configuran el mundo del militante envuelto en misiones clandestinas entre España y Francia, como las que realizó Semprún a mediados de los años cincuenta tratando de movilizar a universitarios e intelectuales contra el franquismo, aunque en la película, insistimos, no se explique principalmente el alcance político de esas misiones sino las dificultades que suponía el sistema de contactos.

Así, los diálogos de la película, que cuentan con algunas intervenciones en español para dar realismo a las situaciones en las que los exiliados hablan entre ellos, van desgranando el lenguaje propio de la retórica de la lucha clandestina en una serie de expresiones tales como “cita de seguridad”, “sistemas de enlace” o “la caída de compañeros” que van sucediéndose y que el protagonista acabará descalificando en su conjunto al comentar con su pareja lo que dice la anteriormente mencionada octavilla:

“Las diversas fuerzas de la oposición de Vizcaya han llegado al acuerdo común de declarar, a partir del día 30 de abril, 8 de la mañana, huelga general, en la que participarán también los estudiantes. Han acordado que la huelga dure una semana y, si hay represión, indefinidamente”.

⁴ Albert Solé, *Bucarest, la memoria perdida*, Bausan Films, Minimal Films, TVC, TVE, 2007.

⁵ Vemos en el apellido Mora la adaptación gráfica de la pronunciación a la francesa del segundo apellido de Semprún, nieto de Antonio Maura, varias veces jefe de gobierno durante el reinado de Alfonso XIII.

Esto no quiere decir nada. Es una especie de lenguaje mágico, como si se invocasen ídolos para que llueva.⁶

Asimismo, si, por una parte, se critica con desengaño y amargura el lenguaje de la clandestinidad, por otra parte se recuperan y se elevan a la categoría de lugar de memoria (con una nostalgia reforzada por la música de Giovanni Fusco y el tono de la voz en off, que es la del propio Semprún en la versión original francesa de la película) las localidades del extrarradio de París de los años sesenta en cuyos enormes bloques de viviendas sociales se concentraban más españoles exiliados (“Edificio G, planta 10, piso 107”) y en cuyos estrechos apartamentos tenían lugar las reuniones clandestinas:

Ivry, Porte des Lilas, Six-Routes, Quatre-Chemins, Aubervilliers, La Poterne des Peupliers, Victor Hugo, Jaurès, Paul Vaillant-Couturier, reconoces esas barriadas con los ojos cerrados. Vuelves de tu país y encuentras ese paisaje del exilio cada vez que llegas. Vas a volver a ver a esos hombres secos, incansables, estropeados, detallistas, perdidos en un gran sueño, dispuestos a morir: camaradas. Vas a volver a ver esa fraternidad insustituible, corroída, sin embargo, por lo irreal, a menudo. En Ivry, días enteros, o en Aubervilliers, tratando de reconstruir vuestro país, de hacer que se parezca a vuestros recuerdos, de acomodar vuestros sueños con empeño, con tesón, a la lejana realidad de España.



Las imágenes de esos lugares de memoria se unen en el imaginario de la clandestinidad con las que se van ofreciendo también a lo largo de la película de los instrumentos de la clandestinidad, que podríamos llamar sencillamente “objetos de memoria”, el catálogo de objetos típicos en la vida del militante clandestino: los falsos pasaportes, los dobles fondos de las puertas y de los maleteros de los coches donde se escondían las octavillas que se repartirían después en España, tubos de dentífrico en los que se ocultaban folios bien doblados, llaves de la consigna de una estación de tren e incluso los propios trenes a los que todavía se podía saltar cuando empezaban a ponerse

⁶ Dadas las deficiencias de la traducción de los subtítulos de *La guerra ha terminado* en el DVD editado en España en 2008 (no todas justificables por las reducciones típicas de los ejercicios de subtítulo), no seguimos esos subtítulos para citar la película, sino que traducimos directamente de la versión original francesa, en la que cada matiz expresivo, como es natural, es importante. La cita de esta noticia entrecomillada la tomamos, en concreto, del propio periódico que puede leerse en español en la película gracias a un plano detalle.

en marcha, lo que vemos hacer al protagonista cuando recibe una orden de desplazamiento que tiene que ser realizada inmediatamente. Se trata, pues, de toda una galería de motivos inseparables de la experiencia de la clandestinidad que Resnais filma en detalle para expresar su asociación con la memoria de la misma.



Para evitar que Semprún pudiese desviar a Resnais de la intención estética y sociológica más que política que quería darle a la película, el guionista, una vez acordada con el director la versión final del guion, no fue autorizado por Resnais a asistir al rodaje⁷. Sin renunciar a su valor universal de elogio del exiliado y de la militancia clandestina en general, la película también destaca en el personaje principal algunas de las cualidades positivas de tipo caballeresco que tradicionalmente se les atribuyen a los españoles desde la lectura romántica de los mitos españoles y que Semprún se concedía a sí mismo en su propuesta implícitamente autobiográfica. Diego Mora aparece como un personaje valiente, decidido, fiel a la ideología por la que lucha y por la que arriesga su vida, pero es también, y es en lo que insiste Semprún desde el punto de vista ideológico, alguien que se va dando cuenta de que la pone en peligro por muy poco, normalmente por pasar un mensaje escrito a otro compañero en otra ciudad, en España o en el sur de Francia, con el fin de organizar una huelga general en la que ya no cree.

Con el recuerdo de la ejecución de Julián Grimau todavía muy presente (y simbolizado en la muerte del personaje de Ramón en la película), este sentimiento de saber que está arriesgando así su vida (como otros compañeros que están siendo detenidos), en vez de estar acometiendo acciones más importantes equiparables al riesgo que corre, le hace enfrentarse a los dirigentes del partido para intentar que se cambie de estrategia, lo que no consigue. Semprún había comprobado durante sus misiones que en la sociedad española ya se había producido un verdadero cambio en los años sesenta en relación con la España de la posguerra, y que por ello era necesario pensar en nuevas formas de acción clandestina. Así, asistimos en la película al recorrido

⁷ Entrevista a Semprún realizada por Jean-Louis Pays y publicada con el título de “Un film expérimental” en la revista *Positif*, nº 79, noviembre de 1966, reeditada en el libro *Positif: Alain Resnais* (antología de textos publicados en *Positif* reunidos por S. Goudet), París, Gallimard, col. “Folio”, 2002, p. 188-189.

de Mora desde el compromiso de tipo romántico e idealista por el que lucha con valentía contra un enemigo muy superior a la decepción de verse irónicamente confrontado a la realidad de una estrategia en la que sus acciones no tienen mucha utilidad y en la que sus compañeros van cayendo víctimas de la delación y de fallos en los enlaces de las misiones. El personaje realiza ese recorrido orientado por un pragmatismo que tiene como objetivo desmitificar el idealismo de la lucha antifranquista, el idealismo o ilusión lírica que promovía la visión que de la Guerra Civil había dado pocos años antes el documental de Frédéric Rossif *Morir en Madrid* (1963), un idealismo que también tiene una referencia literaria típica que el protagonista se encarga de criticar en el pasaje más citado de la película:

La desgraciada España, la España heroica, la España en el corazón: estoy hasta la coronilla. España se ha convertido en la buena conciencia lírica de toda la izquierda: un mito para antiguos combatientes. Mientras, catorce millones de turistas se van de vacaciones a España. España ya no es más que un sueño turístico o la leyenda de la Guerra Civil. Todo eso mezclado con el teatro de Lorca, y ya estoy harto del teatro de Lorca. ¡Ya está bien de mujeres estériles y de dramas rurales! ¡Y ya está bien de leyendas! Yo no estuve en Verdún, ni tampoco en Teruel, ni en el frente del Ebro. Y los que hacen cosas en España, cosas verdaderamente importantes, tampoco estuvieron. Tienen ahora veinte años y no es nuestro pasado lo que les hace moverse sino su futuro. España ya no es el sueño de 1936, sino la realidad de 1965, aunque ésta parezca desconcertante. Han pasado treinta años y me repatean los antiguos combatientes.

Aunque sabemos que Semprún fue expulsado del partido a raíz de las críticas que expuso en 1964, la película, dadas las intenciones de fijar ese ‘tipo’ que está todavía dentro del partido pero viéndose ya fuera del mismo, no va tan lejos. Tras su primera discusión importante con la cúpula del partido en uno de los modestos pisos de las barriadas del extrarradio de París, Mora permanece todavía en el partido (aunque ciertamente contrariado) y se embarca en una nueva misión de enlace que pone su vida más en peligro que nunca, debiendo salir su mujer en su busca para prevenirle de una posible emboscada, lo que Resnais filma para concluir la película de tal manera que se destaca una circularidad simbólica, superponiendo la imagen de Diego Mora avanzando hacia España en coche a la de su pareja dirigiéndose a la puerta de embarque del avión que la llevará junto a él, como si no hubiese salida en el laberinto de la lucha clandestina y sólo pudiese verse en ésta una actualización del mito de Sísifo, un constante ir y venir de uno a otro lado de los Pirineos sin verdadero final, en una constante deambulación en la que los personajes encuentran la única forma de vida que mantiene vivas sus ilusiones a través de la ilusión de finalidad del viaje, del creer que se forma parte de una misión, pero sin ser capaces de vivir plenamente en ese espacio, de habitarlo realmente, ya que la militancia en el exilio no les ofrece otra existencia que la de una clandestinidad fantasmagórica, construida de identidades falsas y mentiras que terminan en frustración o en la cárcel o en la muerte, que es con lo que quiere terminar el personaje de Diego Mora al confesarle a su pareja que desea dejar la clandestinidad y regresar a España:

De todos modos, hay que estar en España, es allí donde las cosas van a suceder. No quise hacerme miembro permanente⁸ para pasarme la vida en Aubervilliers, en Ivry, de reunión en reunión, no consigo acostumbrarme.

⁸ Del PCE, se entiende.



Así, si Semprún renuncia en su guion a exponer los motivos de su ruptura particular con el PCE para dar mayor valor simbólico a su protagonista autobiográfico (lo que fue un acierto para la pervivencia de la película que, de hecho, más se recuerda de entre las que contaron con un guion original suyo), ese valor es reforzado al asociarse con la noción de fraternidad en el plano colectivo en la escena del entierro de Ramón, en la que la fraternidad es considerada, en las palabras que a continuación citamos de la voz en off que acompaña las imágenes, como el sentimiento que mejor unía no sólo a los militantes comunistas sino también, en sentido más amplio, a todos los exiliados españoles en Francia a causa de la guerra, representados en el largo cortejo y entre los que no se realizan las distinciones ideológicas en las que Semprún sí basó el documental que dirigiría él mismo unos años después, *Las dos memorias*⁹:

Crees que no habrá ninguna huelga en Madrid el 30 de abril. Pero se apodera de ti la fraternidad de los largos combates, el júbilo obstinado de la acción. Vas a volver a ver a Juan, vas a acompañarlo a Madrid. Otra vez, vas a llamar a puertas, van a abrirte unos desconocidos [...]. Vas a mirarlo todo con los ojos de Ramón, el cielo y las viñas y el rostro de los desconocidos. Vas a sentir todas las alegrías de Ramón, como si fuese tu primer viaje, como si la lucha empezara hoy.

Dos figuras de los españoles en la Resistencia francesa durante la II Guerra Mundial

Un año después del estreno de la película de Resnais, el director Jean Prat realizó un telefilm también en blanco y negro y en dos episodios titulado simplemente *El español*, fiel adaptación del espíritu de la novela homónima de Bernard Clavel (1959)¹⁰. Pocas obras de cualquier género enteramente concebidas y realizadas por extranjeros han dado una imagen tan positiva de lo español como esta novela y esta película cuyo gran realismo ha sido celebrado como una de sus principales cualidades. En realidad, no

⁹Cf. nuestro artículo “Un eslabón perdido en la historiografía documental sobre la Guerra Civil: *Las dos memorias* de Jorge Semprún (1973)”, en *República de las Letras*, nº 124, Asociación Colegial de Escritores de España, noviembre de 2011, p. 37-57.

¹⁰El primer episodio lleva el título de *Un extranjero en la viña* (86 min.), y el segundo *Las últimas vendimias* (107 min.).

se trata de un español sino de dos, bien diferentes el uno del otro pero portadores ambos de unos valores positivos que Prat y Clavel (quienes adaptaron conjuntamente la novela) atribuyen a los españoles en general (cuando en la novela de Clavel eran catalanes y el narrador decía que entre ellos hablaban en catalán).

El realismo de la obra se explica por la propia experiencia personal de Clavel en la provincia montañosa del Jura, colindante con Suiza, de donde era oriundo y donde formó parte, con 21 años, del maquis al final de la II Guerra Mundial, habiendo quedado el escritor decepcionado por el deseo de sus miembros de convertirse en héroes cometiendo imprudencias que juzgaba a menudo innecesarias durante la retirada de los nazis de Francia. El carácter del maquis que vemos en la película es puesto en entredicho al mostrársenos a un grupo de milicianos franceses dirigidos por un teniente y determinados a acosar en el verano de 1944 a los nazis en los alrededores de la capital de la provincia (Lons-le-Saunier) para que sean ellos quienes se la arrebaten a los alemanes, y no los norteamericanos, cuya ayuda material les resulta indispensable y utilizan ya de todos modos. Se da a entender también que no saben organizarse bien por sí mismos, ya que su jefe necesita los consejos de uno de los republicanos españoles nombrado sargento (Enrique, interpretado por el verdadero exiliado Roger Ibáñez), admirado por todos por su experiencia en la Guerra Civil, “Reemplazo al teniente en las operaciones difíciles. ¿Qué te crees tú? La Guerra de España para ellos es algo importante”, le dice Enrique al otro republicano español cuya llegada al maquis se espera ansiosamente, Pablo (interpretado por Jean-Claude Rolland), muy asombrado, por su parte, de ver que lo reciben prácticamente como a un héroe y que tiene que enseñar a los más jóvenes a disparar, siendo él mismo quien tenga que encargarse de matar a un motorista nazi en la única escena de acción bélica que ofrece la película.

A pesar de las críticas implícitas y sutiles a este maquis, así como a ciertas actitudes de otros personajes franceses que trabajan y viven en la zona rural en la que se desarrolla la película, ésta fue un verdadero éxito de crítica y audiencia que coincidió con la noticia del suicidio del actor Jean-Claude Rolland. El periodista que anunciaba la redifusión en la televisión pública francesa de *El español* casi 25 años después, con motivo de la noticia del suicidio también de Jean Prat (acaecido el 27 de marzo de 1991), afirmaba rotundamente que se trataba de “uno de los mayores éxitos de la televisión francesa”. No fue ésa la única vez que Jean Prat (quien adaptaría dos años después de *El español* y también para la televisión francesa la primera obra de Semprún, *El largo viaje*) se mostró crítico hacia su propio país, y por ello fue víctima de cierto desprecio por parte de las productoras que le hizo estar casi inactivo durante sus últimos años y que explica que todavía hoy resulte difícil encontrar información sobre su vida y su obra.

En lo que respecta a las cualidades ensalzadoras que se asocian con lo español en esta película, vemos en la figura de Pablo (destinado con Enrique a su salida de un campo de internamiento en octubre de 1939 a una granja del Jura en la que deben ponerse al servicio del dueño, inválido de una pierna) a un hombre honesto, trabajador, respetuoso hacia la familia de su anfitrión y, en cuanto lo vemos trabajando en el campo, amante de la tierra y de la naturaleza, cualidades estas últimas que él mismo descubre, ya que era dibujante antes de la guerra en España. A ello se añade su defensa de los débiles, sobre todo de Jeannette, la hija de 16 años del matrimonio propietario de la granja, muda y discapacitada. La relación que, tras la muerte del patrón, Pablo mantiene en secreto con su patrona a instancias de ésta sirve para descartar la idea de que se

interese sexualmente por la hija, a la que consuela a menudo en español y por la que siente un verdadero afecto que ésta desconocía en el duro ambiente de la casa de campo gobernada por un padre alcohólico.



Enrique, por su parte, quien suele cantar o tocar “El paso del Ebro” con una armónica, enseguida se muestra disgustado con el trabajo en los viñedos que Pablo, sin embargo, acepta de buen grado porque quiere huir de los desastres de la guerra y olvidar la muerte de su mujer en España. La pronta decisión de Enrique de dejar el trabajo y alistarse en el ejército francés provoca la admiración del patrón, quien lo vio primero con malos ojos al darse cuenta de que no trabajaba a gusto para él. Aunque no se precisa la ideología exacta de Pablo ni de Enrique dentro del amplio espectro del antifranquismo, Enrique encarna el prototipo del miliciano exiliado que prolonga la lucha voluntariamente en Francia, asimilando franquismo y nazismo dentro de una misma guerra para justificar su decisión:

No podemos abandonar la lucha. Los alemanes son unos cabrones. La misma raza que los franquistas. Y hay que matar al máximo posible. Pablo, están perdidos. Se trata de unos meses nada más. Luego todo el mundo se dará la vuelta contra Franco. Podremos ir a casa.

Pablo, por su parte, encarna a otro tipo de exiliado no asimilable a Enrique, con quien, de hecho, discute a menudo a pesar del compañerismo que los une. A su vuelta una vez terminada la guerra, el hijo del patrón (habiendo muerto ya éste en 1940 por sus excesos continuos con el vino que producía) manifiesta su intención de vender la propiedad para instalarse en la ciudad, lo que enfada a Pablo, quien lo critica por no saber apreciar el valor de la tierra. El hijo del patrón desprecia los consejos de Pablo por provenir de alguien que para él sencillamente ha preferido refugiarse en una familia antes que luchar al lado de los franceses. Sin embargo, el espectador sabe que esa cobardía que el hijo de los dueños achaca a Pablo es falsa, porque Pablo no sólo ha sacado adelante a la familia tras la muerte del patrón, es decir, durante casi toda la guerra, sino que además ha estado enviando víveres al maquis que se refugia en las montañas a través de su amigo Enrique, a cuyo grupo se une en los últimos compases de la guerra más para agradar a su amigo que por que le haga falta realmente estar con ellos para sentirse resistente. Los días que pasa en el maquis reavivan en Pablo el recuerdo de la tragedia de la guerra en España y de la muerte de su mujer, lo que le afecta mucho más que a Enrique, quien desea luchar para poder regresar a una España libre un día que él imagina cercano.

La oposición de Pablo al hecho de que la patrona y su hijo quieran desembarazarse de la hija discapacitada recluyéndola en un convento, con la excusa de que allí estará mejor atendida, refuerza la bondad natural de su carácter. Pablo ve en esa decisión una forma de cobardía y así se lo expone a la patrona, quien no quiere, por su parte, oponerse a la voluntad de su hijo para poder irse a vivir con él a la ciudad. Un año después, cuando Pablo ha reformado una pequeña casa abandonada que han tenido a bien cederle en señal de agradecimiento, Pablo va a recoger a Jeannette al convento y, en la escena final de la película (que no aparece ya en la novela), la lleva a caballo a los viñedos, donde la abrazan los jornaleros que antes trabajaban para sus padres, sugiriéndose sin palabras que quizá Pablo vaya a hacerse cargo de ella.



Igual que el personaje de Diego Mora en *La guerra ha terminado*, Pablo domina perfectamente la lengua francesa. En su papel de intérprete de lo que dice Enrique (quien no sabe francés al principio), atenúa los continuos arrebatos de éste contra los franceses y frecuentemente traduce lo que dice por cosas que no tienen nada que ver para evitar enfrentamientos. Quejándose a menudo de la lluvia y haciendo comentarios llenos de imágenes y de expresiones idiomáticas típicas del español oral de la época y en particular del lenguaje anticlerical, como queda de manifiesto en sus continuas blasfemias, Enrique no deja de criticar lo que considera como actitudes cobardes, como la del alcalde del pueblo, quien, para evitarse problemas, insiste en que Pablo se marche también del mismo cuando los nazis se disponen a entrar en él, a pesar de que éstos, que casi no aparecen en la película, se muestran amables y pacíficos con la población que también lo es. Pablo, por su parte, respeta los ritos católicos de la familia que lo acoge y hasta es él quien tiene la idea de clavar una cruz de madera sobre el ataúd del patrón, aceptando incluso, aunque con gesto resignado, hacer la señal de la cruz con los demás ante el difunto.

Como la interpretación de Yves Montand, asociada directamente a Semprún al haber encarnado a sus personajes más autobiográficos en el cine (el de *La Guerre est finie* y más tarde el de *Les routes du Sud* de Joseph Losey en 1978), hay que destacar también la encarnación del español en la persona de Jean-Claude Rolland, a cuyo personaje pretende referirse el título de la obra de Clavel y de la película de Prat (más que a Enrique). De hecho, ambos autores desestimaron la idea de prolongar el éxito de *El español* en otra película o telefilme cuando saltó la noticia del suicidio del actor, que se produjo el día anterior al del estreno del telefilm en la televisión pública francesa.

Cuando escribí el libro, partí de un personaje al que conocí bien, había trabajado con él en una granja. [...] Desde que vi la película terminada, sólo veo a Jean-Claude Rolland: él se convirtió en *El español*. Y lo mismo pienso de los demás personajes. [...] Teníamos la intención de hacer

una segunda parte, pero la muerte de J. C. Rolland nos bloqueó. Ya no puedo escribir ni una sola línea sobre este personaje que murió cuando J. C. Rolland murió.¹¹

Durante muchos años, para los espectadores franceses, más todavía que la figura de Montand (cuya elegancia en la interpretación y en la manera de vestir, con chaqueta y corbata en la película de Resnais, no se asociaba mucho con el español medio, aunque era verídica, ya que Semprún no era un militante de base sino uno de los dirigentes del PCE), la figura del español fue la del actor francés Jean-Claude Rolland, abrazado a los caballos o con los hombros marcados por el roce de los racimos de uva que cargaba en la espalda, con ropa desgarrada o en mono o simplemente en camiseta blanca, como aquellas con las que solía dejarse fotografiar en su taller el artista español exiliado más célebre, Picasso, quien también posaba a menudo con el torso desnudo. Impresionaba también el realismo de rasgos picarescos con el que Roger Ibáñez interpretaba a Enrique, aunque molestase más por lo crítico que se mostraba hacia los personajes franceses¹².

Las dos películas realizadas por franceses a las que hemos dedicado este artículo no se interesan por los nuevos españoles que vivían o que provenían de la nueva sociedad que se iba abriendo paso a través del franquismo, sino que se preocupan por recuperar y acuñar a través del cine las figuras de estos tipos españoles emigrados a Francia relacionados con la generación anterior, a la que se quiere rendir homenaje subrayando muy positivamente el carácter moral de una serie de valores de tipo republicano y no religioso o patriótico que es vista aquí como fuente de fuerza vital y de norma de conducta, como vemos en el personaje de Diego Mora al criticar éste tanto a los dirigentes del partido como a unos jóvenes que se autodenominan Grupo Leninista de Acción Revolucionaria y anuncian el terrorismo de izquierdas en España, y como vemos en el personaje de Pablo al abrazar éste finalmente la vida en los viñedos del Jura tras haberse sumado al maquis de Enrique al final de la guerra, sintiéndose después en el campo protegido o aislado tanto de los exaltados del capitalismo como de los del comunismo, apreciando como Clavel la paz en el trabajo y en la tierra. A diferencia de las representaciones románticas y posrománticas típicas de lo español, al mismo tiempo que en estas películas se ensalzan estas diferentes figuras del exiliado español, se cuestiona implícitamente a través de ellas la idea de un solo carácter común a lo español o a los españoles, dado que el enfrentamiento de las diferentes y muy diversas ideologías en la Guerra Civil había demostrado claramente la existencia de nuevas formas de identidad que venían forjándose ya desde los inicios de las revoluciones de la época contemporánea y que volvían obsoleta la identificación entre identidad y nacionalidad.

JAIME CÉSPEDES GALLEGO, profesor titular de Historia y Cine español contemporáneo de la Universidad de Artois en Arrás (Francia), investigador asociado al Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de la Universidad de París-Nanterre. Entre sus publicaciones destacan *La autobiografía española de los años noventa* (Nanterre, CRIIA, 2005) y *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación* (Berna, Peter Lang, 2012), 2 vols. - e-mail: jaimecespedes@yahoo.fr

FILMHISTORIA Online Vol. XXIII. Núm. 2 (2013)

¹¹ Declaraciones de Bernard Clavel para *Téléciné*, nº 163, julio de 1970, p. 41 (traducción nuestra).

¹² Otro buen ejemplo de la popularidad de Jean-Claude Rolland como rostro español para el espectador francés es el hecho de que se publicase el guion no rodado de *Le Témoin* de Robert Enrico con fotografías suyas diez años más tarde, en 1977, con estas palabras justificativas: "Hemos elegido a propósito poner a Juan el rostro de Jean-Claude Rolland porque inició su carrera con Robert Enrico y porque murió después de haber sido definitivamente e invidiblemente *El español* de Bernard Clavel, dirigido por Jean Prat, 1967" (en *La Guerre d'Espagne vue par le cinéma*, nº 21 de *Les Cahiers de la Cinémathèque* de Perpignan, enero de 1977, p. 92, traducción nuestra).