

Exilio, identidad, historia, forma fílmica.

La guerre est finie, Nueve cartas a Berta

FERNANDO GONZALEZ

En 1999, Theo Angelopoulos presenta en Cannes *La eternidad y un día*. Allí, un poeta enfermo hace cuentas con su pasado: en cierto momento, mientras visita a su madre en un hospital, le dice que ha vivido sin estar realmente en ningún sitio, como un exiliado. Su biografía se hace en cierto modo paralela, en la película, a la de un escritor del siglo diecinueve cuyo largo poema él quiere continuar: aquel poeta romántico había vuelto a Grecia, desde Francia, para luchar por la independencia, pero ya no recordaba la lengua materna, y tiene que dedicarse a comprar palabras. El poeta es, pues, uno que habita entre dos mundos, desdoblado, extranjero, emigrante, expatriado, exiliado (1).

Pero el exilio, tal y como lo entendemos aquí, es una expatriación por motivos políticos. Supone el reconocimiento de no poder continuar con la acción pública llevada a cabo con anterioridad en el lugar de donde se ha partido y a donde no se puede volver. Como máximo, queda la clandestinidad.

A pesar de que parezca frío exponerlo así, el exilio, como tema narrativo, está preñado de posibilidades, y una de ellas tiene que ver con la sugerida por Angelopoulos del desdoblamiento del personaje. Desdoblamiento entre realidad y deseo, entre la presencia en un lugar de acogida, y la ausencia del lugar originario, entre identidades. El exiliado que no pierde la conciencia de tal, que no se adapta, que sueña con la victoria y el retorno cuando éste es imposible, es una persona que está y no está en el ahora: que se halla en una especie de vacío temporal que no colma el deseo, y donde el espacio donde se habita es a veces un lugar de tránsito entre momentos.

Por otra parte, la fortaleza de algunas dictaduras acentúa estas ambigüedades interiores. Elegir, pues, como tema para una ficción, éste del exilio en relación con una dictadura de larga duración, permite adentrarse en ese lugar extraordinario donde habita el deseo, en el intrincado paisaje donde espacio y tiempo, sin estar anulados, adquieren una especial y contradictoria levedad. Se puede plantear, a partir de ahí, una ruptura más, entre representación y mundo representado.

Ahora bien. Vamos a centrarnos en dos obras de mediados de los años sesenta que hacen referencia a España y su exilio. La imagen exterior de España, en estos momentos, no puede desvincularse del hecho de que hay una dictadura. En el interior, la resistencia intelectual no olvida el referente de los exiliados, pero no hay un movimiento masivo de oposición al régimen: si éste comienza a desintegrarse es por otras razones. Frente a la oposición de izquierdas, es fuertemente represor. Mantiene, por otro lado, una fachada de apertura que permite ciertas voces disidentes.

El exilio y la dictadura españoles son referentes con un fuerte peso, son durísimas realidades. Realidades muy transformadas con respecto a 1939, pero activas. Las posibilidades de experimentación narrativa no pueden dejar esto de lado, ni los autores ignorar su propia responsabilidad.

Por otro lado, el siglo XX literario ha llegado a encontrar jardines de senderos que se bifurcan, monólogos interiores en los que la identidad se desvanece. Si la escritura se esfuerza también en manifestarse a sí misma, el cine en los sesenta está luchando por renovarse en el mismo sentido. Y un autor paradigmático es Resnais.

Me parece muy interesante el hecho de que el número 33 de la revista colombiana *Mito*, de noviembre de 1960, dedique un artículo de fondo, firmado por Hernando Valencia Hoelkel, a Resnais, titulado "Fragilidad de Hiroshima". Hasta ahora, esta magnífica revista de cultura no había dejado de lado el fenómeno cinematográfico, pero lo relegaba a una sección de crítica de novedades que consideraba interesantes. Ésta es, sin embargo, la primera vez que una película merece un estudio en profundidad (2). Para Hernando Valencia, la importancia de *Hiroshima mon amour* radica en la creación de "una realidad fluctuante que desborda los límites del film, un mundo igual al mundo, movedizo y cuestionable" (3), en la propuesta de " un cine de la ambigüedad; pero no de la ambigüedad ética, sino ontológica" , una

auténtica " refutación de la apariencia " (4), donde la devastación del referente encuentra su correlato en la devastación que produce la permanente contradicción entre banda de imagen y banda de sonido: "Si parece que se hubiera presenciado un cataclismo es porque el film plantea –en su estilística y por medio de ella- la inesencialidad de lo que solemos considerar como realidades objetivas y porque, simultáneamente, socava también toda la supuesta fijación psicológica de la subjetividad" (5). Una película de varias dimensiones, que contiene una " dialéctica de la realidad exterior", y una dialéctica existencial, que va más allá de la psicología (6).

Mito, una revista que simpatiza con una izquierda no dogmática, el lema de cuyo grupo poético es "Las palabras están en situación", parece encontrar en Resnais y su *Hiroshima* un cine que por fin está en situación.

Resnais realiza en 1965 *La guerre est finie*, con guión de Jorge Semprún, obra no sólo prohibida en la España de Franco (se permite su estreno únicamente en 1977, pero con restricciones, subtitulada y en salas especiales), sino vetada a instancias del gobierno español en aquel festival de Cannes, donde tuvo que presentarse fuera de concurso.

Según Riambau (7), esta película puede parecer, dentro de la obra de Resnais, un " repliegue formal hacia un clasicismo estético", después de *El año pasado en Marienbad*, *Hiroshima mon amour*, y *Muriel*, pero, como Riambau demuestra, se pueden rastrear en ella las huellas de un Resnais " que gusta de esconderse modestamente tras la apariencia de los escritores con los que ha colaborado" (8). Evidentemente, no estamos ante los acentuados laberintos de la memoria y el deseo, ante las interferencias entre presente y pasado de películas anteriores. El personaje se ha vuelto más sólido y esto tiene que ver con el hecho de que Diego tiene unos objetivos a corto plazo, con los que se puede identificar el espectador, de manera que se hace también más visible el esquema prototípico de narración, centrado en un personaje y unas metas (9).

Diego ha regresado a Francia de un viaje clandestino a España, en vísperas de una huelga general convocada desde el aparato del partido en el exilio. En vista de la represión policial organizada en España, que parece haber identificado personas y contactos clave, Diego pretende impedir la llegada a España de un compañero, pero necesita que este viaje sea abortado por el aparato, y éste, en principio, se niega, razonando que la prolongada estancia clandestina de Diego (Carlos es su nombre dentro de la organización) en España le impide considerar la situación real con la objetividad necesaria. La interpretación acerca de la posibilidad de una huelga general efectiva es también dispar. Por otra parte, la vida amorosa de Diego se divide entre dos mujeres: su compañera y una joven que le ha ayudado. Esta joven pertenece a una célula revolucionaria francesa que quiere intervenir en España mediante acciones terroristas para anular el fenómeno del turismo, entrando así en conflicto con la política del Partido Comunista, que ha abandonado la lucha armada. Se esboza así una nueva ruptura, esta vez generacional. En esta circunstancia de absoluta soledad, de abandono dentro del exilio, Diego llega a plantearse el regreso a España con su compañera, y renunciar al activismo, ya que su verdadera identidad es desconocida por la policía franquista (10). Finalmente, el aparato le encarga ir a buscar al compañero a Barcelona, antes de que pueda ser detenido en Madrid.

A pesar, pues, de que hay unas metas conscientes claras, una posibilidad de acción progresiva en el tiempo, el argumento trae implícita la cuestión del desdoblamiento, del bifurcamiento. Podríamos decir que, tras haber sobrepasado estos límites en películas anteriores, más que replegarse, Resnais, con Semprún, busca de nuevo estos límites, la puerta del jardín de senderos que se bifurcan, sin transgredir las leyes de la verosimilitud,

centrándose en el personaje. ¿Una exploración, en Resnais, de la identidad en la conciencia histórica, frente a la multiplicidad del ser en un presente que se diluye?

A Resnais le había atraído la literatura de Semprún cuando leyó, a instancias de Malraux, *El largo viaje* (11). Volviendo de nuevo a Riambau, éste encuentra en el estilo de Semprún ciertas características a las que Resnais podía adaptar sus propias investigaciones, como las constantes interferencias entre realidad, imaginación y recuerdo (12). Se podría profundizar un poco más, partiendo del punto de vista que hemos planteado.

Se trata de nuevo, en Resnais, de las relaciones entre el tiempo y la conciencia, de las formas de representación del tiempo, de las relaciones que aquí pueden establecerse entre recursos cinematográficos y literarios para acercarse a la realidad del hombre.

Semprún ofrecía, en *El largo viaje*, un testimonio literario, una ficción testimonial. Por alguna razón, la distancia que Semprún establece entre los hechos recreados en *El largo viaje* y su propio presente adopta una formulación cercana en algunos aspectos al llamado *Nouveau Roman*, del que le

separaría sobre todo la importante implicación histórica, el engarce entre la memoria personal y la colectiva, tanto del exilio español como de la resistencia francesa. Habrá ocasión, al estudiar *Nueve cartas a Berta*, al otro lado de la frontera, de retomar sobre la cuestión del relato histórico.

Volviendo a *El largo viaje*, se trata de una novela en la que se toma un punto de referencia temporal, -el viaje en tren de un enorme grupo de deportados hacia un campo de concentración- por parte de un narrador que se sitúa a la vez en ese tren y en un momento muy posterior. A partir de este punto de referencia, habrá movimientos de memoria tanto hacia lo que lo precede al viaje como a lo que lo sucede. Es decir, el autor, oculto bajo este subterfugio, está realizando una operación vital y literaria al mismo tiempo, que no dudo en calificar de desdoblamiento: *El largo viaje* está entre la confesión, el testimonio y la invención, pisando el filo de la navaja. Aparte de esta cuestión, que de algún modo se repite en *La guerre est finie*, aunque sin duda con menos fuerza, habría que hablar de ciertos recursos literarios relativos a la temporalidad en *El largo viaje*. Desdoblado una única voz en dos presentes, uno que habla desde aquel viaje, otro desde un futuro indeterminado que se correspondería con la actualidad del momento de la escritura, que se solapan, a veces se confunden, un solo narrador se ha convertido en dos. Dos que siguen siendo uno. Nada que ver con un movimiento esquizoide: mucho con la necesidad de tomar distancia, una distancia imposible con respecto a los hechos y con respecto a un momento que sigue vivo, que condiciona la vida presente.

Hay en *El largo viaje* un trabajo con los tiempos y las personas verbales que supera la pobre "traducción" en los términos de la crítica cinematográfica de *flash-back* y *flash-forward*. Del mismo modo que estos tampoco sirven para describir *El año pasado en Marienbad*. Se trata de un juego de perspectivas temporales y -de nuevo- de desdoblamientos que enriquecen el problema de la vida del pasado en la "memoria", el de las posibilidades de bifurcación del presente. Semprún fluctúa entre el perfecto, el imperfecto, el indefinido y el presente -siendo éste la base de la narración-, en relación con la distancia afectiva que se quiere tomar con respecto a lo narrado. Esto es de difícil traducción al cine y, por lo tanto, un reto para un autor como Resnais. En cuanto a la persona del verbo, no es infrecuente al comienzo del libro, que se pase de la primera a la segunda, en presente de indicativo, de manera que el personaje parece hallarse entonces a solas consigo mismo, hablándose, dudando, decidiendo, lanzado doblemente hacia un tiempo dentro del tiempo del relato. Por último, en la segunda y brevísima parte, a modo de conclusión, el narrador adopta la tercera persona del singular.

Se da, entonces, en *El largo viaje*, un interesante juego de perspectivas temporales a partir de un eje central, que es una sola conciencia. Es, por otra parte, una conciencia fundada, de modo voluntario, como advierte el personaje, sobre el propósito de no perderse en los papeles históricos, de mantener viva la propia identidad. Y esta identidad está indisolublemente ligada al exilio:

"Si tuviera acento, mi condición de extranjero sería descubierta en cualquier momento, en cualquier circunstancia. Sería algo banal, superficial. Yo mismo me acostumbraría a esa banalidad de que me tomen por extranjero. Por lo tanto, ser extranjero ya no sería nada, ya no tendría ningún sentido. Por eso no tengo acento, he borrado cualquier posibilidad de que me tomen por extranjero a causa de mi lenguaje. Ser extranjero se ha convertido, de alguna manera, en una virtud interior" (13).

En esta novela hay, además, un motivo que se repite constantemente, el del adentro y el afuera (14). Estar dentro: de un tren, mientras fuera el mundo marcha, dentro de un campo de concentración, mientras fuera es primavera, dentro de la extranjería, del exilio, sin aceptar siquiera una patria de adopción. Podría decirse, dentro de una duración propia, de un sentido de la propia vida en la Historia, que es forzosamente diferente, porque se arraiga en la memoria de hechos que confieren identidad, el primero y fundador, el de ser desde la infancia un "rojo español", frente a la aceptación, frente al deseo de ser como los demás, que es un deseo de olvido (15).

Entre olvido a través de la acción y refuerzo de la identidad a través de la misma acción, de nuevo en relación con el exilio español, habría que situar la colaboración de Semprún con Resnais y la historia misma de *La guerre est finie*. Si, como recuerda Riambau, esta película tendría que ver con el personaje de *El largo viaje*, veinte años después, nos hallamos frente a frente con la tensión entre memoria y olvido, en relación directa con las posibilidades de transformación a través de la acción contra una dictadura larga y fuerte, como la española, con un añadido: el futuro, visto no ya como pervivencia del yo mediante la acción histórica, sino como algo que escapa a la construcción del yo, a través de su transformación en las nuevas generaciones. Este tema será tratado de nuevo por Semprún en el guión para Losey de *Las rutas del sur*.

Novecientas páginas de guión son muchas. Veintitrés versiones diferentes. Son muchos los meses de trabajo. Es titánico el hacer y el rehacer. Dice Semprún que si bien Resnais no pone ni una coma en el trabajo del guionista, no hay una coma que no haya sido revisada por él. La película, es, pues, un trabajo conjunto, y a la vez dirigido. Esa necesidad de un objetivo para el personaje es la necesidad de un

objetivo para la forma definitiva de la película. Es una exigencia formal: la película necesita de la conciencia histórica, del trabajo de la conciencia histórica de Semprún, pero ligada a una circunstancia, a un presente histórico y artístico que pasa por Borges, por Robbe-Grillet, por Duras, y por los mismos Semprún y Resnais.

Hay ahora un salto a través de lo desconocido hasta llegar a la formulación definitiva: la película. Aquello que era circunstancial en *El largo viaje*, la segunda persona del verbo, aquello que aparecía en unas páginas al principio de la novela, se convierte en el principio estructural de la voz en *off*. Ésta se oye tres veces a lo largo de la película, acentuando la sensación de presente, de incertidumbre, de duplicación entre acción y conciencia, añadiendo otra perspectiva temporal a lo que muestran las imágenes y oímos en los diálogos. La primera vez, mientras Diego (Carlos) llega en coche a la frontera y las imágenes nos muestran lo que está sucediendo efectivamente, pero entre las que se intercalan otras posibilidades, como la de una detención. La segunda vez, cuando el protagonista llega al barrio parisino donde viven los refugiados españoles; la tercera, cuando la organización le encarga la misión de ir a buscar al compañero que ha ido a España y la voz expresa el deseo, la necesidad de salir todavía más de sí, de ser otro, el que posiblemente ha muerto, Ramón, la necesidad de "ver con los ojos de Ramón".

Desde el punto de vista temporal, el tema de la película no es ya la memoria, sino un presente que está siempre amenazando con bifurcarse, entre acción, intención, conciencia y deseo. De ahí que la voz hable en segunda persona, en presente de indicativo. El personaje se desdobra entre lo que hace y su propia conciencia, entre la necesidad de mantener una identidad forjada en el exilio y la lucha, y las transformaciones históricas que amenazan el sentido de la propia lucha, arrojado con fuerza a su propio presente, al mundo de la narración. Si el espectador puede identificarse con algo es con los miedos, incertidumbres, tanto o más que con las metas, del personaje.

El montaje intercala, por otra parte, imágenes del miedo y del deseo, lo que podría haberle sucedido a él mismo, lo que puede estar sucediendo con el compañero en España, las posibles reacciones de la esposa de éste al enterarse de su posible detención o muerte; imágenes por otra parte del deseo: la compañera, los posibles rostros de la joven que le ayudó por teléfono en la frontera, a él, un refugiado, un activista, un desconocido.

La identidad está en juego. En relación con una acción y una fidelidad histórica que le obligan a tener varios nombres. Diego Mora sólo se llama así para su amante. En el grupo de activistas, su nombre es Carlos. Ahora, para la joven a la que acaba de conocer y con la que ya ha hecho el amor, será Juan. Ha tenido otros nombres antes, otras fingidas profesiones. La desconfianza a la que se ve sometido en el seno del partido, el deseo por la joven, abren para él otras posibilidades, otras contradicciones. Por una parte, desentenderse, llevar en París otra vida paralela, entre dos mujeres. Volver a España es otra, acompañado por su amante, con su propio nombre y abandonar la lucha. Esta nueva tensión, que se encabalga con las demás, aparece muy gráficamente mostrada en las escenas de amor con cada una de las mujeres. Con la joven, tendremos una secuencia muy fragmentada en planos casi estáticos de partes del cuerpo y momentos sucesivos, sobre un blanco muy brillante, y con instante de levitación. Con la amante madura, sin embargo, priman la continuidad espaciotemporal, y el rostro unido al cuerpo. Es precisamente ésta última la que aclara ciertos sentimientos que seguramente comparte Diego: ella habla de que "esto no es vida", de que esperan y, esperando, "están dentro de la niebla"; la joven le arrastra a observar la ruptura generacional dentro de la misma ideología, a ver de cerca el nuevo radicalismo, el terrorismo.

Es la amante la que, finalmente, decide acompañarle en el activismo, "para vivir", mientras la película termina con una sobreimpresión en la que ambos vienen hacia la cámara o van hacia su destino, quizás la muerte, juntos y por separado, en España.

Podría seguirse la pista de la evolución de la problemática del activismo, el exilio, el amor y las relaciones generacionales en Semprún, con un tratamiento estilístico absolutamente distinto, en la película de Losey. Pero ahora me interesa sobre todo volver al comienzo de esta exposición sobre la colaboración entre Resnais y Semprún. No se trata tanto de identificar a quien pertenece esto o aquello en la película, sino de ir a la raíz que genera la posibilidad de una colaboración en un momento muy preciso. Resnais ha trabajado sobre el tiempo, la identidad y la conciencia. Semprún sobre la propia experiencia de la conservación de la identidad y la conciencia histórica, sin negar precisamente lo que le interesa a Resnais, más aún, acentuándolo, experimentando con ello en su escritura en busca de la distancia necesaria que permita sostener la identidad en una larga duración cuya mayor amenaza es el presente, el deseo de vivir ese presente que no deja de abrir puertas. Ambos están relacionados con el exilio español, Semprún como protagonista, Resnais a través de Malraux. Ambos están vinculados al Partido Comunista: *La guerre est finie* es una película "hecha desde dentro del comunismo", a pesar de que el nombre del partido no se

pronuncie ni una sola vez en ella. La huelga general de la que se trata en la película estaba efectivamente programada mientras los autores trabajaban en ella. El presente, que es estar en el umbral de los senderos que se bifurcan, en el que la identidad se debate entre infinitas posibilidades, adquiere, en estas circunstancias, una resonancia especial (16).

Al otro lado de la frontera, viviendo en la dictadura, las connotaciones del “dentro” y el “fuera” tienen que ser a la fuerza distintas. A la altura de los sesenta, es necesario, por una parte, renovar el discurso sobre el exilio y, por otra, el entendimiento mismo de lo que es el cine o, al menos de que con el cine es posible interrogar la consistencia de los esquemas acerca de la realidad. Sobre la transformación de la imagen del exiliado en el cine español de ficción ya he hablado en otro lugar (17). Ponía allí como ejemplo de primer momento de riesgo y de despegue, en cuanto a verdadera interrogación, el de *Nueve Cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino, momento que se verá truncado por el repliegue del régimen hacia posiciones menos “aperturistas” muy pocos años más tarde. En relación con el tema del exilio y de este repliegue de las instituciones del régimen, pero también con el sentido del trabajo sobre la forma, comparaba allí los casos de *Nueve cartas a Berta* (1966) y de la película *El otro árbol de Guernica*, de Pedro Lazaga, con producción de Pedro Masó e intervención directa del estado a través de Carlos Robles Piquer (1969).

Es interesante que, en la sinopsis que Basilio Martín Patino tuvo que entregar a la Comisión de Valoración, el autor manifestara que es muy difícil resumir, en los cuatro folios que se le piden, lo que es una película en la que la investigación formal es tan importante, de modo que rellena sólo dos, con consideraciones generales acerca del argumento, en las que subraya sobre todo, pero vagamente, el problema de las diferencias generacionales. No creo que se pueda decir que la investigación formal en esta película oculte nada, aunque quizá atrincherarse tras ella si sirva para burlar la censura, evitando el enfrentamiento directo.

Lorenzo, estudiante universitario salmantino, ha estado una temporada en Inglaterra. Allí ha conocido a Berta, hija de unos exiliados españoles: su padre es especialista en literatura española. A su vuelta a Salamanca, Lorenzo reencuentra un mundo al que siente haber dejado en parte de pertenecer: entran en crisis sus creencias, su noviazgo con una muchacha que estudia en la ciudad, sus relaciones con la familia y la parroquia. En la Universidad, pierde asignaturas, y comienza a padecer una enfermedad psicósomática. La visita académica de un viejo profesor español en el exilio, que conoce al padre de Berta, exagera todavía más su desarraigo. Aprovechando unos ejercicios espirituales en Madrid, visita los lugares de los que ha oído hablar en Inglaterra, en busca de huellas de la guerra, pero no encuentra nada. Busca a un amigo extranjero que le pone en contacto con la joven intelectualidad madrileña. De vuelta a casa con sus conocidos extranjeros, encuentra el espanto de la familia ante esta visita y su propio aspecto. Para “curarle”, le envían un verano al pueblo, del que parece volver físicamente repuesto. A su regreso, encuentra un padre apaciguado y comprensivo, y una televisión en casa. La película termina con una secuencia en la que el se reconcilia con su antigua novia, mientras su voz, en una última carta a Berta, compara la vida con la naturaleza, al lado del cementerio salmantino.

Nueve cartas a Berta, hay que entenderla en el contexto de la gestión de García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía. Se trata de la primera película a la que se le concede la nueva categoría de Interés especial, que viene a sustituir a la de Interés Nacional. Tuvo, además un relativo éxito de público (18) y crítica, a pesar de su tardío estreno comercial en 1967. Fue saludada por los alumnos de la EOC como la demostración de que era posible hacer un auténtico nuevo cine español, arriesgado, moderno, maduro, en consonancia con los nuevos cines europeos.

Aquí, no se trata ya, como en el caso de Semprún, de defender y sostener una identidad, sino más bien de la lucha por conseguirla. La fragmentación de la película responde a la de un mundo dividido, una España dividida, una verdadera pugna entre relatos históricos que resultan ineficaces para acercarse a la realidad del mundo. Y esto se mantiene pesar de las intervenciones de la censura.



Iván Tubau y Emilio Gutiérrez Caba, en una escena de *Nueve cartas a Berta*.

El 17 de diciembre de 1965, la Comisión de Apreciación dictamina la supresión de:

-Un vóctor del Generalísimo en una fachada.

-Los rótulos que hacen referencia a la guerra civil, al comienzo de tres de los capítulos o cartas en los que se organiza la película, los titulados: "La guerra", "La postguerra" y "Los aires de la paz".

-La secuencia en la que el padre del protagonista, que había sido alférez provisional durante la guerra, rodada aprovechando una concentración auténtica de ex-alféreces en Salamanca. Sólo se permitió mantener esta escena tras la declaración expresa, por parte de la Hermandad de Alféreces de que "no hay demérito de la figura del Alférez, ni de la Hermandad".

-La frase, que aparece en el guión, referida al padre de Lorenzo: "parece un mono amaestrado", cuando Lorenzo critica los conceptos de fidelidad, sus buenos principios, su modo de aguantar "medio esclavo en el banco".

-La frase "siempre habrá injusticias, amoralidades". Además, en el guión había una conferencia del profesor exiliado que viene a Salamanca en la que éste reflexionaba acerca de la "cruzada sangrienta", de "la misma posición radicalmente exclusivista" del pensamiento que ha hecho mover la historia moderna del país en términos de España y anti-España. Nada de todo esto aparece en la película: la conferencia, de la que sólo se oye el final, parece moverse en un terreno más abstracto sobre el Concepto de Humanismo.

Nueve cartas a Berta no es una película sobre el exilio, como tampoco lo era *La guerre est finie*. Pero el exilio sí cumple una importante función, que va en ambas más allá de su existencia real, concreta,

y vinculada a unas causas determinadas. Se trata de un referente que demuestra la existencia de un "afuera" y, en consecuencia, la arbitrariedad esencial del propio "dentro". En el caso de la película de Patino, el referente del exiliado viene contrapuesto al de la figura paterna, Como dice Gubern:

"Son dos personajes que, aunque fueron antagonistas políticos en una guerra no mencionada, viven ambos anclados ahora en el confortable refugio del pasado" (19).

La guerra, no ha terminado. Dentro de España, Lorenzo se ha convertido en un pequeño peligro que sufrirá una represión suave, cariñosa, familiar, parroquial, porque el mismo no pasa a más. Su madre piensa que en el extranjero ha cogido un "mal de espíritu"; su padre desconfía de los libros que se ha traído, de Machado, de la dedicatoria de ese Carballeira, que es un exiliado. En un orden más general, las autoridades universitarias se ponen a la defensiva al oír el nombre de Carballeira, no tanto por su libro sobre la poesía española del siglo de Oro, sino por su antología de la poesía española en el exilio. Pero, para sí mismo, Lorenzo se ha transformado en un pequeño monstruo que sufre. Sufre, entre otras cosas, la falacia de que la guerra haya terminado, de que la paz sea real, y sufre la evidencia de esa misma paz y en esta patria rota, la falta de identidad:

"Me he puesto a andar, estúpidamente, siempre entre desconocidos, queriéndote encontrar, sin más dirección conocida que la de esta casa, donde tenías derecho a haber nacido y vivido tu, fijándome en todo para poder decírtelo luego... (...) "... y después resulta que no tengo ganas de contarte nada. Me basta comprobar que esto ha existido de verdad, perdóname que sea tan ingenuo, tal como me lo describía tu padre, aunque no se vea rastro alguno de metralla, ni señal de que nunca la haya habido... Pero dile a tu padre que esto sigue, no obstante, igual. Que por aquí ya no pasan tranvías. Que su piso está ocupado por unas oficinas..." (20).

Lorenzo equipara a su padre y al padre de Berta, no en una falaz superación de la guerra, sobre los muertos de ambos bandos, sino precisamente en el propio desconocimiento de lo terrible del pasado (21), y la dificultad para encontrar una identidad que se engarce en el presente. De ahí, la violencia verbal con la que los jóvenes estudiantes, hablando entre sí, se distancian del viejo profesor que viene del exilio, mencionando el posible precio de su coche, la comodidad de su vida en universidades extranjeras, al tiempo que, ambiguamente, le acompañan, quieren saber del exterior.

Lorenzo, en suma, vive en el exilio íntimo de un presente sin asidero en los relatos históricos impuestos. El riesgo no es perder la identidad en un presente que se bifurca, sino no alcanzarla nunca, por incredulidad, por imposibilidad de aceptar el relato histórico, por inconveniencia de los relatos con la circunstancia actual y con la propia historia afectiva, por imposibilidad de conciliar la ruptura efectiva de España.

Frente a la segunda persona de *La guerre est finie*, Patino opta por el relato epistolar en primera persona. Cada uno de los capítulos se corresponde con una de las cartas que Lorenzo manda a Berta, y al mismo tiempo con un tema. Este recurso permite varias cosas. En primer lugar, mantener una sucesión cronológica de los acontecimientos mínimos que jalonan este pedazo de vida, este relato que tiene bastante de bajada a los infiernos, a partir de la inmersión en la cotidianeidad. En segundo, mantener una tensión con el otro, con el afuera, concretado en Berta, de quien nunca conoceremos las respuestas. El trabajo de Lorenzo consiste en parte en abrir los ojos al propio presente, al "dentro", exponiéndoselo a alguien que ésta "fuera", en encontrar un modo propio de describir, de construir la propia realidad. En tercer lugar, ensayar sobre la complementariedad y también con las oposiciones que se van produciendo entre el discurso literario y la narración/mostración cinematográfica (22).

Desde ciertos sectores de la oposición de izquierdas al régimen se acusó a Patino desde una postura "pedagógica". Se le criticaba que su personaje no llegaba después de todo el proceso a una "toma de conciencia" (23). Se trata de una crítica que, aunque parezca política, no es menos "formal". Se está acusando al mismo tiempo al autor y al personaje de "falta de metas", de dificultar la identificación del espectador con las metas del personaje. Si se trata de conocimiento del mundo, de la situación, habría, desde esta postura, que objetivar la situación a través de estas metas y actuar de cara a su transformación. Pero, volviendo al personaje, su dolor de estómago es la somatización (que por lo visto también padeció el propio Patino en sus tiempos de estudiante) de un malestar cultural: se trata de superar la ruptura, también la generacional, de hacer la crítica de los relatos históricos impuestos por el curso de la historia, pero ya inútiles (24). La meta es difícil de alcanzar, porque el mundo ya no es el mismo que unos años antes. Y si Lorenzo fracasa, quizás no lo haga Patino, que, en realidad, está poniendo firmemente las bases de su propio estilo, estilo que consiste precisamente en una recreación constante de la crítica del relato impuesto y de la necesidad de transformar el modo de comprender la Historia (25).

En el caso de *Nueve cartas a Berta*, prácticamente contemporánea a *Señas de identidad*, de Goytisolo, con la que se podrían establecer relaciones de fondo y superficie que no voy a desarrollar aquí, pero que sugiero investigar, la “niebla” aparece estructurada en estas nueve secciones que son otras tantas caras del momento español, incluida la desazón y el fracaso. La España dividida, la guerra sin fin, el provincianismo, el miedo al exterior, la atracción por el exterior, la falsedad de la geografía ideal creada por el franquismo, con su culto a lo rural creado desde las ciudades, la profundidad de una España rural que se mantiene viva en el fondo de un pozo -el estrecho valle de Valero, y San Esteban de la Sierra, en Salamanca-, la represión suave y paternalista que oculta la brutalidad y la desconfianza de fondo, la irresoluble tensión entre necesidad de cambio y afecto familiar -la otra cara de la tensión generacional-, la guerra fría -vista precisamente desde Valero-, la aparición de la televisión.

Al final, la niebla, la no identidad, el fracaso del personaje, aparecen como la disculpa para mostrar un cristal cortante, de muchas facetas. El exilio, su existencia, resulta ser uno de los mecanismos pulidores este diamante.

La primera persona en la que habla la voz en *off*, que se dirige a una Berta al final demasiado lejana, de nuevo trasladada desde Inglaterra a Puerto Rico, a un nuevo punto del mundo, un nuevo exilio donde tendrá que comenzar a construir sus días, un nuevo eje, esta voz en primera persona que se desgarrar entre el yo y el tú en busca de un interlocutor a través del cual, como en un espejo, construir su cuidado, se queda sola. Esta primera persona, es absolutamente complementaria de la segunda persona de *La guerre est finie*, en su búsqueda de identidad, en su desgarramiento.

Tiempo después, alrededor de 1970 se planteó, desde una productora italiana, una colaboración entre Patino y Semprún, para una película italiana sobre Federico García Lorca. No dio fruto (26).

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) Levinas, en uno de sus estudios sobre Blanchot, afirma: "Blanchot determina así la escritura como una estructura casi loca dentro de la economía general del ser, por la cual el ser no es ya una economía, pues ya no comporta, hablando a través de la escritura, ninguna morada ni interioridad ninguna. El ser es espacio literario, es decir, exterioridad absoluta, exterioridad del exilio absoluto." LEVINAS, Emmanuel. "Blanchot le regard du poète", *L'Espace Littéraire*, 1955. Trad. esp. en CUESTA ABAD, José M. (ed.) *Emmanuel Levinas: sobre Maurice Blanchot* Madrid: Trotta, 2000, p. 37.

(2) Casualmente, el artículo sobre Resnais viene precedido por uno de Max Aub sobre la película de Andre Malraux, el film *Sierra de Teruel* y el exilio español, titulado: "Discurso por y para la esperanza".

(3) *Mito* (noviembre 1960): 136.

(4) *Idem*, p.134.

(5) *Ibidem*.

(6) *Ibidem*.

(7) RIAMBAU, Esteve. *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*. Barcelona: Lema, 1988.

(8) *Op. cit*, pp.142-143.

(9) Parece ser que, durante el trabajo sobre el guión, Resnais insistía, precisamente, en la necesidad de un objetivo para el personaje: tras el héroe pasivo que al comienzo había creado Semprún, Resnais reacciona: "No, se acabó, hace falta un objetivo; este hombre no tiene otra razón de ser que respirar, vivir, encontrar una mujer, unos compañeros." Jorge Semprún, en *Positif*, No.79, Paris (octubre 1966), cit en RIAMBAU, *Op. cit*, p.138.

(10) Desde hacía tiempo, el régimen franquista venía ofreciendo la posibilidad del regreso a España de exiliados, bajo ciertas condiciones, entre ellas la de no haber sido activistas. En este sentido, el cine español ofrece películas donde este mensaje propagandístico aparece de modo explícito, a partir de *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948).

(11) Ciertas casualidades contemporáneas son llamativas. En aquel número de la revista *Mito*, como decía antes, el estudio de *Hiroshima mon amour* viene precedido por un artículo de Max Aub sobre *Sierra de Teruel*, realizada por Malraux, con guión de Max Aub: allí, Aub recuerda que la lucha de los republicanos españoles en esta película, titulada en Francia *Espoir*. Esta película era considerada allí como un símbolo de la resistencia francesa contra el invasor nazi. La novela de Semprún, obtuvo, por otra parte el Prix de la Résistance.

(12) RIAMBAU, *Op. cit*, p.136.

(13) SEMPRUN, Jorge. *El largo viaje*. Barcelona: Seix Barral, 1988 (31 ed.), p. 118.

(14) Duplicación, esta vez del mundo, y tensión entre dentro y fuera, tanto de cada uno de los mundos con respecto al otro, como de las sociedades que gobiernan o se reparten esos mundos, rigen el guión de Flores carnívoras, un proyecto entre la vanguardia, las claves políticas y la ciencia ficción. Por pasar unas noches con Anne, Francis no ha entregado ciertos documentos de alto secreto, lo que le convierte automáticamente en sospechoso de espionaje. Durante una temporada, Anne y Francis viven en un camping, luego en un barco, sintiéndose siempre perseguidos, acosados. Una inyección que se aplican voluntariamente para morir les lleva a otro paraje, un mundo del futuro, donde la sociedad controla la vejez y se practican políticas racionales de nacimientos y muertes. También en este mundo Francis falla. La persecución final es un tránsito de un mundo donde se es acosado al otro, donde sucede lo mismo. Aparte de la tensión entre mundos, habría que hablar de la otra, para Francis, entre dos mujeres, Anne y su esposa. En el mundo del " futuro" hay, por otra parte, unos desclasados que han rechazado la sociedad y viven aparte, en sucios barrios, sometidos a la enfermedad, la vejez y la muerte: son los "refractarios"; en sus ropas llevan cosido al pecho un triángulo negro que recuerda al que se obligó a poner a los "rojos españoles" en la Francia ocupada por los nazis, como cuenta Semprún en *El largo viaje*. SEMPRUN, Jorge; RESNAIS, Alain. "Flores carnívoras", en *Films que nunca veremos*. Barcelona: Víctor Sagi-Aymà, 1978, pp.181-209.

(15) Ver en *Leteo*, de Harald Weinrich, el capítulo sobre Semprún y Primo Levi, donde es importante la transición entre uno y el otro a través de otro preso de Buchenwald, Halbwachs, fundador del concepto de "memoria colectiva".

(16) En el mismo artículo citado de Levinas, sobre Blanchot, donde se emparentan poesía y exilio, se emparenta también el alejamiento del mundo del lenguaje literario con la muerte, un alejamiento infinito, un "no acabar de acabar" (pp. 36 y 37). Exilio y liberación mediante una muerte de pesadilla, pero más bien como recaída en otro exilio infinito, sería el tema, circular, interminable, de *Flores carnívoras*. Curiosamente, el ejemplo que pone Levinas es el de los cuentos de terror de Poe.

(17) GONZÁLEZ, Fernando. "La figura del exiliado en el cine español de ficción", en *El exilio cultural de la guerra civil (1936-1939)*. Actas del Congreso, Salamanca-León, 18-20 de noviembre de 1999 (en prensa).

(18) Ochenta y siete días en Madrid, según FRANCIA, Ignacio. *Salamanca de cine*. Salamanca: Caja Duero, 2000, p.118.

(19) GUBERN, Roman. *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986, p.161.

(20) PATINO, Basilio M. *Nueve cartas a Berta*. Editorial Ciencia Nueva. Madrid: Ciencia Nueva, 1968, pp.144-145.

(21) *Idem*.

(22) Que Patino continuará en *Los paraísos perdidos*, película en la que también aparece como referente el exilio republicano.

(23) Así lo entiende, en 1968, Álvaro del Amo, en el prólogo al guión. PATINO, *Op. cit.* pp.13-28.

(24) Volviendo a Semprún, la postura crítica que refleja su personaje en *La guerre est finie*, le costó al propio Semprún la expulsión del Comité Central del Partido Comunista. Por otra parte, dentro del mismo orden de crisis y renovación en la izquierda europea, la acusación de falta de metas, se la hace también, en Italia, Aristarco a Antonioni: según el, los personajes de Antonioni, que viven "en la niebla", que carecen de una identidad construida sobre unos objetivos, dejan también en la niebla al propio espectador y debilitan la función pedagógica del cine ARISTARCO, Guido. *Cinema italiano 1960. Romanzo e Antiromanzo*. Milano: Il Saggiatore, 1961.

(25) GONZALEZ, Fernando. "Basilio Martín Patino: pensar la Historia", *Film-Historia*, Vol. VII, No.2 (1997): 141-160.

(26) FRANCIA, Ignacio. *Op. cit.*, p.131, y conversación telefónica con Basilio Martín Patino, julio de 2000.