

originariamente, pero lo cierto era que dicha copia estaba ausente de todo catálogo accesible. Finalmente, el 4 de julio de 2008 se proyectó públicamente en una de las propias salas de la Cinemateca Francesa en París. Imaginamos que el entonces presidente de la Cinemateca, el director Costa-Gavras, amigo y colaborador de Semprún en tres polémicas películas (*Z*, *La Confesión* y *Sección Especial*), intervino para que *Las dos memorias* fuese rescatada de los depósitos de la institución, que se trasladaron en 2005 a su actual emplazamiento en el distrito XII de París. El propio escritor aseguraba no poseer una copia de su documental, aunque deben conservarse las cerca de 40 horas de entrevistas filmadas de las que seleccionó los 140 minutos que lo componen.

La recuperación de este documental nos permite ahora no solamente analizarlo en detalle, sino también ver el lugar que ocupa en una serie de documentales que se plantearon los mismos objetivos que *Las dos memorias* en los años setenta y ver cuál es el carácter de la propuesta ética y estética de este único documental de un controvertido escritor proveniente del mundo de la literatura comprometida.

Cuando se realiza *Las dos memorias*, su director había sido ya guionista de varias exitosas películas francesas, principalmente *La guerra ha terminado* de Alain Resnais (1966, dedicada a los esfuerzos de un militante antifranquista por hacer comprender a sus dirigentes que su lucha no se adaptaba ya a los cambios que se estaban produciendo en España), las ya mencionadas *Z* (1969, donde se reconstruye el caso del asesinato del diputado griego de izquierdas Grigoris Lambrakis) y *La Confesión* (1970, en la que se recrea el proceso estalinista al que fue sometido Artur London), más otra película polémica: *El Atentado* de Yves Boisset (1972, en la que se ofrece una hipótesis del asesinato de Ben Barka). *Las dos memorias* se sitúa cronológicamente a

medio camino entre las dos películas con guión de Semprún que tratan directamente de las dificultades internas de los que, como él, fueron miembros del Partido Comunista de España en la clandestinidad: la ya mencionada película de Resnais y la que ha sido vista como su continuación, *Las carreteras del sur* de Joseph Losey (1978), película esta última de la que Semprún, a diferencia de la primera, se arrepiente abiertamente, a pesar de su indudable interés⁵. Si bien Semprún venía, pues, esforzándose desde su expulsión del PCE en 1964 por criticar, en sus facetas de escritor y de guionista, la estrategia y la mentalidad que caracterizaba a la cúpula del partido, lo que resulta nuevo en 1973 es el medio elegido para proseguir con su particular revisión del comunismo: el documental compuesto por entrevistas, queriendo restarle a ese proceso de revisión precisamente la carga personal que tienen sus escritos para acercarlo más bien a una reflexión polifónica, que no por ello resulta exhaustiva ni objetiva. El caudal de voces que escuchamos en *Las dos memorias* no abarca toda la gama de opiniones que hay sobre las causas y el carácter de la Guerra Civil, lo cual sería, de entrada, difícil de conseguir en los límites de un documental, pero lo más interesante es que, como vamos a ver, la melodía resultante del encuentro de todas esas voces apunta hacia una dirección concreta gracias a los arreglos del director.

El título de *Las dos memorias* se presta a confusión, pues hace pensar en la dicotomía tradicional entre dos Españas que popularizaron poemas como el LIII de *Proverbios y cantares* de Antonio Machado, cuando, en realidad, Semprún quería decir que “siempre hay dos memorias para el mismo acontecimiento, incluso dentro

⁵ Jaime Céspedes, “La mémoire idéologique de Jorge Semprún dans *Les Routes du Sud* de Joseph Losey”, en *Mémoire du cinéma espagnol*, París, Corlet Éditions, col. “Cinémaction”, n° 130, 2009, p. 149-154.

del campo republicano”⁶. El escritor consideró también el título *La memoria desdoblada* (*La Mémoire dédoublée*), que no parecía tampoco muy apropiado para dar cuenta de lo que es el documental, compuesto por entrevistas hechas principalmente a personas que, encontrándose en su mayoría todavía en el exilio y manteniendo opiniones en unas ocasiones divergentes y en otras opuestas, habían tenido responsabilidades políticas destacadas durante la Guerra Civil. En absoluto se pretendió recoger opiniones del lado republicano y del lado franquista en más o menos igual medida. Las entrevistas a personas que estuvieron del lado franquista son muy pocas, aunque son importantes en el desarrollo del documental y son, por lo demás, de disidentes del franquismo: José María Gil-Robles (marginado definitivamente en 1962 por defender la vuelta a la monarquía) y Dionisio Ridruejo (el líder falangista que estuvo bajo arresto domiciliario desde su vuelta de la División Azul por oponerse abiertamente a la política franquista). Por otra parte, los entrevistados del lado anti-franquista no son representativos de toda la izquierda de la época, habiendo sido una de las principales críticas que recibió el documental en su estreno la ausencia de dos categorías en particular: los políticos socialistas y los trabajadores anarquistas que siguiesen siendo trabajadores (es decir, que no se hubiesen convertido en dirigentes).

Para dar cuenta del indudable interés de *Las dos memorias* y dado que todavía no se ha editado, recogemos seguidamente por orden de aparición los nombres de los entrevistados en cada una de las siete partes en que se divide, con la ocupación que tenían durante los años de la guerra (repetiendo los nombres de los que aparecen en varias partes): “1. Febrero de 1939. El exilio comienza”: Federica Montseny (dirigente

de la CNT), Santiago Carrillo (secretario general del PCE), José Peirats (dirigente de la CNT y periodista), María Casares (actriz, hija de Santiago Casares Quiroga, recién nombrado jefe del gobierno republicano cuando se inicia la Guerra Civil); “2. Julio de 1936. Guerra y revolución en España”: Federica Montseny, José Peirats, Gabriel Jackson (historiador estadounidense), Santiago Carrillo, Fernando Claudín (miembro del Comité Central del PCE, expulsado del partido al mismo tiempo que Semprún); “3. 1931-1936. La república burguesa. Orígenes de la Guerra Civil”: Fernando Claudín, José María Gil-Robles (dirigente de la CEDA), Lucio Losa (militante de las Juventudes Socialistas Unificadas), José Menese (cantor); “4. Estos jóvenes falangistas sin memoria, ¿conocen su historia?”: Dionisio Ridruejo (falangista), Ian Gibson (historiador irlandés), José Peirats, Federica Montseny, Wilebaldo Solano (dirigente del POUM, Partido Obrero de Unificación Marxista), Santiago Carrillo, Juan Andrade (uno de los fundadores del PCE, más tarde dirigente del POUM), Manuel de Irujo (militante del Partido Nacionalista Vasco y ministro republicano durante la guerra, opuesto a la represión contra el POUM); “5. Treinta y cinco años después de la Guerra Civil. Para los hijos de vencedores y vencidos es la hora de las preguntas”: Juan Goytisolo (escritor exiliado), el entonces príncipe Juan Carlos de Borbón (en imágenes de archivo junto a su padre), José Martín-Artajo (contrario a la ideología de su padre, el ministro de Asuntos Exteriores franquista entre 1945 y 1957 Alberto Martín-Artajo), André Malraux (el escritor comprometido con los republicanos, más tarde ministro de Cultura de Charles De Gaulle), Lucy Durán (hija de Gustavo Durán, general republicano en el que Malraux se inspiró para el personaje de Manuel en su novela *L'Espoir*), Carmen Claudín (hija de Fernando Claudín); “6. La ayuda soviética a la España republicana”: Lucio Losa, Santiago Carrillo, Gabriel Jackson, Fernando Claudín, dos jóvenes anónimos españoles entrevistados en Madrid; “7. Marzo de 1939. La Guerra Civil ha terminado”: Simón Sánchez Montero (dirigente del

⁶ Traducimos las palabras de J. Semprún recogidas en *Les Cahiers de la Cinémathèque de Perpignan*, nº 21, enero de 1977, p. 113.

PCE en la clandestinidad), Dionisio Ridruejo, Xavier Domingo (escritor exiliado), José Giral (presidente del gobierno de la República en el exilio de 1945 a 1947, en imágenes de archivo), Justo Pérez de Urbel (abad de la basílica del Valle de los Caídos, en imágenes de archivo), Cassià Just (abad del monasterio de Montserrat, anti-franquista cuyo rostro no aparece en pantalla), Raimon (cantante valenciano asociado a la *Nova cançó*), Yves Montand (en el papel que interpreta en *La guerra ha terminado*, en el pasaje en que critica “la buena conciencia lírica de toda la izquierda” que comentaremos más abajo), el propio Jorge Semprún (a quien hace una pregunta su íntimo amigo Montand), Wilebaldo Soriano, Santiago Carrillo, José Peirats y Federica Montseny.

A través de esta serie de entrevistas, la intención del documental es modificar la visión de la Guerra Civil que, hablando en general, podían tener muchos exiliados, republicanos y comunistas en general como guerra entre “buenos y malos”, visión que impulsaron documentales como el que Frédéric Rossif había realizado en 1963: *Morir en Madrid (Mourir à Madrid)*. La visión de Rossif, tachada de romántica, presentaba la Guerra Civil como el necesario enfrentamiento bélico entre un poder legítimamente establecido en las urnas y unos militares fascistas sublevados. En ese proceso del que hablábamos de revisión del comunismo que tanto preocupa a Semprún y a otros que también son expulsados del PCE, *Las dos memorias* ofrece testimonios que argumentan que la II República no solamente fue víctima de un levantamiento fascista, sino que lo fue aún más trágicamente de su propia división interna entre comunistas y socialistas republicanos por un lado (acusados de estalinistas), y anarquistas y socialistas revolucionarios por otro lado (acusados de trotskistas o de antirrevolucionarios). Esta idea, que es perfectamente normal encontrar en los manuales de Historia de España posteriores al franquismo, estaba todavía en esos

años por afianzar, sobre todo en la mentalidad de muchos exiliados (afiliados o no al PCE) que recordaban con nostalgia la lucha por la defensa de la República pero conocían mal o no eran capaces de medir la importancia de las luchas internas que costaron la vida a muchos compañeros antifascistas acusados de traición por una manipulación estalinista que desembocó en una guerra dentro de la guerra particularmente intensa en las calles de Barcelona en mayo de 1937 y que influyó mucho en la desmoralización general del campo antifranquista a medida que se prolongaba la guerra. El personaje que interpretaba Yves Montand en *La guerra ha terminado* manifestaba ya, en el que se convirtió en el pasaje más famoso de la película, la repulsión que le producía a Semprún a mediados de los años sesenta la “buena conciencia lírica de toda la izquierda” que podían albergar muchos exiliados y veteranos de la guerra:

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 esta parezca desconcertante. Han pasado treinta años y me joden los antiguos combatientes (*sic*)⁷.

⁷ Traducimos directamente del guión original francés de la película, *La guerre est finie*, París, Gallimard, 1966, p. 88-89.

Las dos memorias traslada esta idea al terreno del documental para proporcionar testimonios de primera mano de muchas personas que conocieron y, en muchos casos, protagonizaron aquellos acontecimientos. Unos dan su punto de vista sobre lo sucedido (anarquistas como Wilebaldo Solano o Federica Montseny) y otros justifican (o siguen justificando) la represión que se ejerció contra los anarquistas (comunistas estalinistas, o, al menos, a quienes Semprún considera como tales, como la Pasionaria y Santiago Carrillo). Así, este documental es el primero que se plantea analizar la oposición “¿guerra o revolución?” como cuestión fundamental de la Guerra Civil, entendiendo por “guerra” la posición de los defensores de la república burguesa y por “revolución” la de los que defendían la colectivización revolucionaria y luchaban no solamente contra el fascismo sino también contra la propia república burguesa. En este sentido, el planteamiento de *Las dos memorias* traslada a la pantalla la idea que había inspirado a Carlos Rojas el libro *Por qué perdimos la guerra* (1970)⁸, donde se planteaba ya, a través de una recopilación de testimonios, esta cuestión sobre la que el PCE había dado su propia versión en tres volúmenes titulados precisamente *Guerra y revolución en España (1936-1939)*, editados por Dolores Ibárruri en Moscú (1966)⁹. Tal debate dio lugar, por lo demás, a numerosas publicaciones de diversa índole durante la Transición con títulos muy parecidos en los que se contraponían “guerra” y “revolución” o “revolución” y “contrarrevolución”. El propio hermano escritor de Jorge, Carlos Semprún Maura, dedicó en la misma época a la cuestión su libro más leído, *Revolución y contrarrevolución en Cataluña*¹⁰. Por su parte, *Las dos*

memorias pretendía que se tuviera en cuenta la versión anarquista de los hechos, sin proponerse, como en el caso del libro de su hermano, como un documental en nombre de ningún partido o institución.

Un aspecto más arriesgado para la época en que se estrenó el documental es el establecer a mitad del mismo un paralelismo entre la crisis que se vivió en el lado antifranquista durante la guerra y la que se produjo en el lado opuesto: la unificación del carlismo y el falangismo en un único movimiento en abril de 1937, lo que hacía que ambas facciones perdieran su especificidad y su capacidad de oposición. Tal paralelismo resulta algo provocador en la medida en que se pueda hablar de “crisis” en el lado de los que, de todos modos, gozarían de todos los privilegios como vencedores. Semprún demuestra mediante este punto de vista un distanciamiento bastante adelantado a su tiempo. A este respecto, utiliza mucho el testimonio de Dionisio Ridruejo, conocido falangista que entró en contacto con miembros del PCE a partir de 1951, cuando volvió a Madrid tras su arresto domiciliario por haber manifestado su desacuerdo con la política franquista. Conociendo la biografía de Semprún, da la impresión de que su simpatía por Ridruejo se puede deber, sobre todo, al hecho de haber vivido Ridruejo situaciones comparables a la suya en el campo contrario, en la medida en que Semprún provocó su expulsión del PCE tras unos años de los que luego se arrepentiría por haber formado parte de un partido “estalinizado”, según su propio calificativo, así como Ridruejo se arrepentía no de haber sido falangista, sino de haberse visto envuelto en una política franquista que él y otros camisas viejas juzgaban como personalista y vengativa, aunque el argumento sorprendiese a más de uno. Por supuesto, no pretendemos aquí justificar ni a Ridruejo ni a otros dirigentes (está claro que su disidencia del

⁸ Carlos Rojas, *Por qué perdimos la guerra*, Barcelona, Nauta, 1970.

⁹ *Guerra y revolución en España (1936-1939)*, Moscú, Progreso, 1966, 3 volúmenes coordinados por una comisión presidida por Dolores Ibárruri.

¹⁰ Carlos Semprún Maura, *Revolución y contrarrevolución en Cataluña*, traducción del francés de Julia Escobar,

Barcelona, Tusquets, 1978 (primera edición en francés: 1974).

franquismo podría haber estado perfectamente motivada por el deseo de liberarse del sentimiento de culpabilidad ante los miles de asesinatos cometidos en las retaguardias por los falangistas, como se puede imaginar en el documental mismo por lo que dice Ian Gibson sobre el caso de García Lorca), sino que queremos llamar la atención sobre el hecho de que la retórica de Ridruejo, el discurso de su posicionamiento personal ante su "crisis", muestra analogías con el de Semprún en relación con la crisis del PCE que le sirven para sugerir implícitamente que en los dos bandos hubo disidentes contrarios a la política totalitarista ejercida por el fascismo y por el comunismo. Así, las explicaciones de Ridruejo en el documental acerca de la crisis falangista son utilizadas por Semprún para establecer un puente con la "crisis simétrica en el campo republicano" de un mes después (mayo de 1937).

A pesar de todo, el hecho de que el estreno del documental coincidiera con la ejecución del joven anarquista Salvador Puig Antich le valió a Semprún algunas críticas acerca de su "inutilidad" en el momento que se vivía. En ese sentido iba la crítica que formuló Serge Daney: "Acentuando la 'fosa que hay entre las generaciones', ¿nos ayuda Semprún a aclarar el presente? ¿De qué serviría evocar 1937 si no nos sirviera para entender mejor 1974? [...] Película venida del exilio y que se complace en él, *Las dos memorias* no quiere hablarnos de lo que no sea el exilio. No pedimos que los exiliados se expresen por los que luchan realmente (en 1974 en España), sino que digan al menos: luchan"¹¹. Pero aunque *Las dos memorias* no se presentaba con el objetivo de contribuir a la lucha contra el franquismo,

sino con el de añadir miradas a un pasado que Semprún trataba de ofrecernos bajo puntos de vista divergentes y enfrentados, no por ello hay que dejar de ver una intención política en el documental, ya que bajo su aparente interés fundamentalmente histórico se escondía la voluntad política de criticar al PCE, que es, en el fondo, lo que no gustó a buena parte de la izquierda todavía comprometida en la lucha contra el franquismo.

Como anunciábamos al principio, el objetivo y la forma en que se plantea *Las dos memorias* lo relaciona directamente con otros dos documentales a los que sirvió de modelo por superar, ya que durante la Transición iba a resultar más fácil, aunque no del todo, rodar un documental con entrevistas a exiliados que empezaban a regresar a España o que ya no tenían reparo en hablar abiertamente y que representaban a más categorías de exiliados. Fue lo que hicieron Jaime Camino con *La vieja memoria* (1977), y Diego Abad de Santillán y Luis Galindo con *Por qué perdimos la guerra* (1978, título coincidente con el del libro de Carlos Rojas, pero que retomaba, en realidad, el de un libro del propio Abad de Santillán publicado por primera vez en 1940)¹². Comparada con *Las dos memorias*, *La vieja memoria* alarga considerablemente el abanico de entrevistados e incluye algunos de las categorías que se echaban de menos (socialistas y obreros anarquistas), a la vez que se entrevista a otros falangistas que aparecen no solamente con la corbata negra de luto por José Antonio Primo de Rivera (como Dionisio Ridruejo en *Las dos memorias*) sino también junto al retrato del fundador de Falange colocado ante la cámara en sus despachos. Como recogen los títulos de crédito al

¹¹ Crítica de Serge Daney sobre el documental para el periódico *Libération*, 28/3/1974 (traducción nuestra). Desde 1973 S. Daney era redactor jefe de *Cahiers du Cinéma*, revista que despreciaba el trabajo de Semprún en el ámbito cinematográfico por considerarlo contraproducente para el éxito de la nueva izquierda.

¹² Diego Abad de Santillán, *Por qué perdimos la guerra. Una contribución a la historia de la tragedia española*, Buenos Aires, Imán, 1940. Sería reeditada varias veces durante la Transición.

final del documental¹³, en la concepción del mismo Jaime Camino trabajó con Román Gubern, con quien ya había colaborado en varios guiones de películas. Gubern había asistido a las jornadas en que se proyectó y se debatió sobre el documental de Semprún en Perpiñán en 1975, siendo perfectamente consciente de lo que haría falta para llegar a un resultado más equilibrado y aprovechando la ocasión que se abría en España de proyectar en salas de cine este tipo de documentales durante la Transición. El propio Semprún, respondiendo a las objeciones formuladas en Perpiñán, invitaba a que se intentase mejorarlo: "Es una de las cosas [la ausencia de socialistas] que deberá ser corregida por los que intenten hacer un film con todas las posibilidades acerca de la Guerra Civil"¹⁴. Con una duración total de 2h40 (veinte minutos más que *Las dos memorias*), *La vieja memoria* resulta, pues, un documental más completo en el repertorio de entrevistados. Se examinan en él en detalle las causas de la guerra y los días del alzamiento en Barcelona, llegándose finalmente al tema del enfrentamiento interno del lado antifranquista. Camino prefiere, sin embargo, pasar por alto el paralelismo que adelantaba Semprún entre la crisis en el lado antifranquista y la crisis en el lado franquista durante la guerra.

En cuanto a *Por qué perdimos la guerra*, la idea de realizar un documental sobre la Guerra Civil que privilegiase el punto de vista que Diego Abad de Santillán venía desarrollando en sus libros (el valor y el sufrimiento del pueblo) le vino a este a raíz de su contribución como entrevistado en *La vieja memoria* un año antes. Al tratarse de un documental hecho por anarquistas y con entrevistas casi exclusivamente a anar-

quistas (y a religiosos exiliados en Argentina, donde Abad de Santillán vivió los años del exilio), el mensaje político que transmite sobrepasa el de *Las dos memorias*. Una diferencia importante existe en el modo de lectura que proponen estos dos documentales, ya que las conclusiones de *Por qué perdimos la guerra* no se proponen como el resultado de una deducción que el espectador ha de realizar a la vista de opiniones diferentes. A diferencia de *Las dos memorias* y *La vieja memoria*, la voz en off en *Por qué perdimos la guerra* desarrolla un discurso ordenado según la lógica causal de su punto de vista particular, apoyándose en numerosas imágenes de archivo (menos abundantes en *La vieja memoria* y menos aún en *Las dos memorias*), sin que ese discurso sea contrapuesto a opiniones discrepantes, siendo las entrevistas, en general, de duración más corta que en los documentales de Semprún y Camino, y estando fundamentalmente dirigidas a corroborar o introducir el tema que desarrolla la voz en off. Como sugiere el verbo en primera persona del plural en el título, *Por qué perdimos la guerra* no oculta su punto de vista, si bien en su dedicatoria se circunscribe enseguida al pueblo español y no a todos los antifranquistas: "En todos los conflictos políticos de la Historia de España, hubo distintos vencedores... pero un solo vencido: el pueblo español". Si bien solo aparece un entrevistado que lo fuera también en *Las dos memorias*, Manuel de Irujo, del PNV, podemos considerar esta coincidencia casi anecdótica, dado que *Por qué perdimos la guerra* trata de alejarse claramente de esa especie de canon de figuras políticas (incluidas las anarquistas) ampliado y avalado durante la Transición a través de multitud de publicaciones y entrevistas, para dar paso a otras importantes figuras del anarquismo español, como Julián Gorkin (POUM), Víctor Alba (POUM) o Eduardo Val (CNT), además del propio Diego Abad de Santillán (FAI). Los dirigentes anarquistas que aparecen en *Las dos memorias* (Federica Montseny, José Peirats, Wilebaldo Solano) son descartados por Abad de Santillán, seguramente por su punto de vista

¹³ Puede consultarse también el guión publicado de este documental: Jaime Camino, *La vieja memoria*, Castellón, Ellago, 2006.

¹⁴ Traducimos de las palabras de J. Semprún recogidas en *Les Cahiers de la Cinémathèque de Perpignan*, op. cit., p. 112.

demasiado idealista sobre la lucha, como dejan perfectamente entrever en las entrevistas que concedieron a Semprún (salvo en el caso quizá de Solano).

Entre las figuras no directamente políticas, *Por qué perdimos la guerra* recupera a Eduardo de Guzmán de *La vieja memoria*, periodista anarquista ya desde la II República y apreciado colaborador por su profundo conocimiento de la historia de las luchas sociales que había sido devuelto al primer plano de la actualidad a raíz de la atribución del Premio Internacional de Prensa en París en 1974 a su libro de memorias *El año de la victoria*¹⁵. Semprún, por su parte, no incluyó a ningún periodista en su documental, aunque sí a dos jóvenes profesores hispanistas extranjeros, Gabriel Jackson e Ian Gibson, a través de los cuales pretendía ofrecer opiniones lo más alejadas posible del interés personal y de la subjetividad que se manifiestan en las personalidades del exilio entrevistadas. Al no haber ninguna voz disonante u opuesta al discurso que predomina en *Por qué perdimos la guerra*, no hay necesidad de recurrir a la técnica del montaje paralelo que es fundamental en los documentales de Semprún y Camino.

Para alcanzar su objetivo didáctico, *Por qué perdimos la guerra*, a diferencia, sobre todo, de *Las dos memorias*, se basa en un discurso lógico-causal accesible para el público no especializado, dibujándose continuamente las principales líneas de la guerra a medida que avanza el documental. En *Las dos memorias* hay que conocer bien de antemano el contexto de esos años para poder apreciar los matices de muchas de las intervenciones de los entrevistados. De los grandes temas de los que *Por qué perdimos la guerra* va dando cuenta, solo algunos aparecen en *Las dos memorias*, dada la intención principal de

Semprún de generalizar la idea de que los comunistas traicionaron la revolución a causa de la influencia estalinista y otras ideas relacionadas con esta y de carácter más político que social, sin que estos dos aspectos puedan, sin embargo, disociarse completamente. A la luz de *Por qué perdimos la guerra* se entiende mejor por qué *Las dos memorias* no es un documental esencialmente "anarquista", sino más bien "anticomunista", aunque se proponga como independiente. Por ejemplo, no se dedica tiempo en la cinta de Semprún a temas centrales del anarquismo como el problema agrario. En la última media hora del documental de Abad de Santillán y Luis Galindo se aborda directamente el tema que más claramente lo relaciona con *Las dos memorias*: el de la acción estalinista en el lado antifranquista, siendo una de las conclusiones esenciales de *Por qué perdimos la guerra* a este respecto que "la mayor parte de ellos [del pueblo derrotado] había perdido algo más que una guerra, había perdido la esperanza en un mundo mejor, más digno y más justo para todos, y eso, eso pesaba más que la derrota". Aún así, *Por qué perdimos la guerra* no solamente pretende criticar a todas las facciones republicanas y comunistas que se dejaron influenciar por la política estalinista en España. También se argumenta, al inicio, que los propios gobiernos de la II República no solamente no supieron resolver el problema agrario, sino que además "la represión de los obreros y campesinos no fue menor durante la República que durante la monarquía", como dice el propio Abad de Santillán recordando los conflictos de Casas Viejas en enero de 1933 y de Asturias en octubre de 1934. En la misma idea insiste Eduardo de Guzmán a propósito de la negativa del gobierno del Frente Popular a entregar armas al pueblo al inicio de la guerra: "El gobierno, evidentemente, tenía más temor al pueblo que a sus adversarios". Semprún da la impresión de ir a dedicar a estos temas el tercer capítulo de su documental ("La República burguesa. Los orígenes de la Guerra Civil"), pero, de los apenas quince minutos que dura el capítulo, los diez últimos

¹⁵ Eduardo de Guzmán, *El año de la victoria*, Madrid, G. del Toro, 1974.

se reservan a los trágicos casos particulares de las familias de Lucio Losa y José Menese, recogiendo en los cinco primeros las explicaciones, demasiado generales aquí, de Fernando Claudín y José María Gil-Robles. La intervención de Claudín podría servir de introducción para hablar del problema agrario, pero la cuestión en sí no es tratada. Quizá la tratase en los minutos de entrevista que no se seleccionaron para el documental, pero lo que queda de manifiesto es que la cuestión de los problemas que el movimiento obrero y campesino encontraba ya dentro de la II República preocupa aquí a Semprún menos que la de la lucha interna entre estalinistas y antiestalinistas durante la guerra, lo que lo concernía a él mucho más de cerca, al haber sufrido las consecuencias de este tipo de divisiones durante su militancia comunista. Es por este tipo de apreciaciones por lo que podemos decir que *Las dos memorias* es un documental “desequilibrado”, lo cual no hace sino añadirle más interés.

En cuanto al lenguaje de *Las dos memorias*, hay que señalar que el elemento que determina principalmente la falta de neutralidad en el punto de vista del director es el montaje en paralelo, más que su voz en off, que solo interviene en algunos momentos determinados. Es su trabajo ordenando las intervenciones, cortando las entrevistas e intercalándolas lo que más favorece los puntos de vista particulares del director, a pesar de que Semprún intente minimizar la subjetividad del montaje en paralelo apareciendo en persona al final del documental para decir que hay que “dejar a los demás hablar aunque haya que oír muchas tonterías o cosas que ya se saben, pero, por lo menos, hay que escucharlas y hacer el esfuerzo de entenderlas”. La técnica del montaje en paralelo, más utilizada incluso en *La vieja memoria*, pone en evidencia, sobre todo, el testimonio de Santiago Carrillo, a quien Semprún criticaría abiertamente más tarde en su *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) y quien, a pesar de las imágenes en que lo vemos pasear

con Semprún por el jardín en que se rodó su entrevista, sale mal parado cuando su análisis del enfrentamiento contra el POUM, expresado en el francés mal pronunciado y con errores básicos característico de Carrillo a pesar de los largos años de exilio, es contrapuesto, en la segunda parte del documental, al análisis del historiador estadounidense Gabriel Jackson, y, en la cuarta parte, a la intervención del anarquista Wilebaldo Solano. El director no podía ignorar que el escaso dominio del francés de Carrillo frente al más que aceptable de sus vecinos en el documental produce en el espectador una impresión de entrada negativa sobre la calidad intelectual del dirigente comunista, más allá de lo tolerable a pesar de la baja calidad general del francés hablado por muchos de los españoles que se exiliaron siendo ya adultos, lo que manifestaba, ante todo, un apego a la lengua materna mantenido durante los largos años del exilio, lengua que utilizaban continuamente en sus actividades clandestinas y, mayoritariamente, en el ámbito privado. Esta lengua era para muchos el catalán antes que el español, lo que puso de relieve Jaime Camino permitiendo que los catalanes que aparecen en *La vieja memoria* se expresasen en esta lengua. En este sentido, es una pena que algunos entrevistados, como Juan Goytisolo o José Peirats, no se expresasen en español en *Las dos memorias*, ya que dan la impresión de querer decir más de lo que pueden decir en francés, siendo este aspecto lingüístico una de las causas que pudieron contribuir al olvido al que se vio sometido el documental. Semprún habría debido quizá pedir a todos los entrevistados que se expresasen en su lengua materna, como hicieron, de hecho, Ridruejo, Gil-Robles, Juan Andrade o José Menese. Que la libertad expresiva con que hablan algunos entrevistados en *La vieja memoria* se echa de menos en *Las dos memorias* podemos sentirlo especialmente en el testimonio de José Luis de Vilallonga, así como en el que lo precede de Jaume Miravittles en catalán, en un bar. Vilallonga (quien fue destinado a pelotones de ejecución con 16 años) aparece cómo-

damente sentado en un sofá ante la cámara de Camino con un puro en la mano para contar atrocidades de la guerra con una normalidad y una familiaridad que dan una inquietante verosimilitud a su testimonio de la que carecen otros cuya seriedad puede pretender ocultar un punto de vista parcial sobre los hechos. Recordemos solamente una de las cosas menos asombrosas que cuenta Vilallonga, lamentando no poder reproducir la entonación particular con que las dice: "Cuando dices que un señor se presenta voluntario para fusilar a gente, dices: este señor es un animal, un sádico. En realidad se presentaban voluntarios porque a los que estaban en los pelotones de ejecución les daban por la mañana un enorme tazón de coñac. Y los tíos se presentaban voluntarios por el coñac. Porque el primer día, sí, es terrible, el segundo también, el tercero un poco menos y a los ocho días haces eso igual igual que si mataras conejos".

Para la eficacia del montaje de *Las dos memorias*, aunque Semprún contase con la ayuda de su mujer, Colette Leloup, única responsable del montaje en los títulos de crédito, fue determinante en general el trabajo del asistente de dirección, Alain Corneau, a quien Semprún había conocido como asistente de dirección de Costa-Gavras en *La Confesión* y quien pasaría enseguida a ser un reconocido director¹⁶. En cuanto a la concepción estética del documental, podemos subrayar la influencia de otro de los directores a los que se ha calificado como "comprometidos" que siempre partió del principio de que el montaje es el lenguaje específicamente cinematográfico, Chris Marker, quien modestamente aparece en los títulos de crédito de *Las dos memorias* como "colaborador". En la época en que rodó Semprún, Marker seguía rodando y recogiendo

material de lo que luego sería *Le fond de l'air est rouge* (1967-1977), auténtico documental de montaje fijado en cuatro horas en su primera versión¹⁷. El uso moderado de la voz en off que vemos en *Las dos memorias* también es característico de Marker: una voz casi susurrante que presenta en muy pocas palabras a cada entrevistado, reservándose el uso del texto sobre la imagen solo para indicar el nombre, el año y la ciudad en que se desarrolla una entrevista. La obligación de rodar en lugares que no se pudieron ser elegidos realmente sino que venían impuestos por la situación de clandestinidad y por la disponibilidad concreta de cada entrevistado refuerza el efecto de realidad de *Las dos memorias*, cuya espontaneidad y modesta producción le hacen ganar en realismo. Ahora bien, este realismo convive paradójicamente con el efecto de distanciamiento y de pretendida objetividad del director y acerca el documental a la estética de la *Nouvelle Vague* todavía viva en Francia en la época de su realización. El código cinematográfico de la *Nouvelle Vague* anima a Semprún a aparecer de pie al lado de algunos entrevistados (José Peirats, Santiago Carrillo) o sentado frente a ellos (Dionisio Ridruejo, Lucio Losa), lo que recuerda continuamente la autoría del documental: el director se expone a la mirada del espectador para que no se olvide quién está moviendo los hilos, incluso cuando se deja ver unos segundos al lado de entrevistados con opiniones a veces muy diferentes de la suya. Esta presencia física del director en la pantalla subraya la impresión a la que ya hemos aludido de que, más que ante un documental de tipo didáctico, *Las dos memorias* es un ensayo político en el que las entrevistas serían citas sucesivas de diferentes fuentes y el comentario vendría dado no solamente por la voz en off de Semprún y otra voz en off femenina (que aparecen bastante poco y de la manera más neutra posible), sino

¹⁶ Alain Corneau recuerda algunos aspectos de su trabajo para el documental en el breve capítulo "La mémoire double de Jorge Semprún" de su autobiografía *Projection privée*, París, R. Laffont, 2007, p. 113-116.

¹⁷ La duración de *Le fond de l'air est rouge* se redujo a tres horas para la edición en DVD de la cadena francoalemana Arte en 2008.

también, y sobre todo, por los efectos de montaje.

Las imágenes de archivo que Semprún intercala entre las entrevistas también forman parte de los efectos de montaje, ya que no tienen aquí el objetivo de solamente ilustrar el tema del que se habla, como en *Por qué perdimos la guerra*, sino que han de ser sutilmente interpretadas en función del lugar que ocupan y en relación con las entrevistas a las que acompañan. Un buen ejemplo lo constituyen las imágenes de archivo de la primera parte del documental que se suceden para constatar el reconocimiento internacional que alcanzó Franco: imágenes de las visitas a España de los presidentes de Estados Unidos Eisenhower (1959) y Nixon (1970), del presidente francés Charles De Gaulle (1969), imágenes que cuestionan irónicamente las palabras de Carrillo y Montseny que las preceden, defendiendo Montseny la utilidad del trabajo político de los exiliados como “denuncia permanente de la ilegalidad del régimen” y afirmando Carrillo que, si volviese a España, “no tendría la impresión de haber vivido en el exilio”. Otro buen ejemplo lo constituyen las imágenes de archivo que acompañan aquellas en las que Juan Goytisolo da cuenta lo mucho que le afectaban personalmente la falta de libertades y la censura en España mientras da vueltas en círculo en una especie de bajo o sótano abandonado que refleja metafóricamente su reclusión mental y el sentimiento que explica de haber padecido una especie de grave enfermedad síquica cuando estudiaba en España. Su imagen andando está entrecortada por imágenes de archivo que muestran, sin que se interrumpa su discurso, a multitudes de personas queriendo acercarse al general Franco y siendo contenidas por las fuerzas del orden. Al final de su intervención, la cámara, que lo ha estado siguiendo desde el centro del círculo que describían sus pasos, se coloca frente a él y realiza un travelín de acompañamiento hacia atrás alternando con imágenes del

juramento del príncipe Juan Carlos de fidelidad a los principios del Movimiento, esta vez con el sonido del comentador de esta noticia por la televisión francesa, permaneciendo Goytisolo callado y mirando fijamente a la cámara que lo filma mientras anda. Otro ejemplo serían las imágenes finales del documental, en las que, como Semprún recuerda en su autobiografía *Adiós, luz de veranos...*, vemos que la cámara se detiene en una fotografía “de espaldas de un muchacho que acaba de desembarcar en Bayona con otros refugiados españoles. Y que alza el puño para hacer el saludo del Frente Popular”¹⁸. Este gesto orgulloso e inocente (el mismo que, de manera colectiva, pone de relieve Jaime Camino en su documental *Los niños de Rusia* en las imágenes de archivo en que vemos a numerosos niños vascos exiliados desembarcar en Leníngrado) es contrapuesto a la aparición inmediatamente anterior de Federica Montseny en la que vuelve a hablar desde la ilusión lírica que comparten en el fondo tanto ella como los dirigentes del PCE a los que se opone ideológicamente, en la que vuelve al triunfalismo vacío que Semprún quiere hacernos ver como inútil para recuperar la historia y construir el futuro: “Fuimos vencidos por la fuerza de las armas, pero en el fondo yo sigo diciendo: moralmente somos los vencedores”, dice la dirigente cenetista. Para Semprún, como escribe en la mencionada autobiografía, “ese saludo [del Frente Popular] nunca ha sido un gesto de triunfo, y mucho menos de amenaza. Encarna más bien la fraternidad de los humillados y ofendidos, la solidaridad de los pobres. De los vencidos, con demasiada frecuencia. También puede leerse en él la esperanza: la más loca de las esperanzas, la más desesperada”¹⁹.

¹⁸ J. Semprún, *Adiós, luz de veranos...*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 68.

¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

También en lo que respecta a la relación entre ética y estética en este documental, hay que destacar la apuesta de su director por consagrar a través del montaje un “lugar de memoria”: las playas francesas cercanas a la frontera con España que vemos al principio del documental, antes de los títulos de crédito. Se trata de unos espacios que ya se habían normalizado a principios de los años setenta como destinos vacacionales, como demuestran los diversos planos que se nos ofrecen en concreto del camping de la playa de Argelès sur Mer que terminan con un plano aéreo en el que oímos una voz por megafonía que requiere con toda normalidad a un turista al teléfono. Entre dichas imágenes en movimiento se intercalan en montaje paralelo otras de los meses en que esas mismas playas servían de campo de concentración para los exiliados españoles que buscaban refugio en 1939. La señal de tráfico de entrada a la población que vemos en un primer plano deja entrever en segundo plano un cartel publicitario del casino Argelès-Plage. Las imágenes en color de gente lavando ropa con abundante agua en las instalaciones del camping en 1972 contrastan con las que se contraponen en blanco y negro de una multitud de personas en 1939 hacinadas sobre la arena o echadas sobre una manta en el mejor de los casos. Para que no quede duda, la voz en off del propio Semprún explica brevemente la función que realizaron esas mismas playas al término de la Guerra Civil: “Para la memoria española, son nombres de campos de concentración”, fórmula que elude la denominación de “campos de refugiados”, más políticamente correcta pero criticada por los exiliados que pasaron por ellos. La cámara termina por llevarnos a un modesto monumento en forma de obelisco erigido en honor de “los muertos del campo de Argelès” en cuya lista grabada sobre la piedra aparecen muchos apellidos españoles junto a otros que recuerdan a las víctimas de la II Guerra Mundial deportadas poco después a ese y a otros campos franceses. La preocupación por difundir la idea de que hubo verdaderos campos de concentración en

Francia era ya propia a Semprún antes de este documental y se manifiesta principalmente en su literatura propiamente dedicada al mundo de los campos de concentración, como podemos ver desde su primera obra, *El largo viaje*, en la que el personaje autobiográfico de Semprún (bajo el nombre clandestino de Gérard) explica en uno de sus primeros diálogos con el personaje ficticio del “chico de Semur” que esos campos existen²⁰. El tema nunca dejó de formar parte del universo de Semprún, como vemos en su última obra de teatro *Gurs, una tragedia europea* (2004).

En definitiva, *Las dos memorias* nos permite no solamente acceder al testimonio directo de algunos protagonistas de la Guerra Civil después de más de treinta años de exilio sino también considerar unos particulares puntos de vista a los que se suma el que el director nos transmite subrepticamente a través de un cuidadoso montaje, insistiendo particularmente en la crítica al estalinismo en España y a los discursos triunfalistas de algunas personalidades que todavía gozaban de influencia política, lo que preparaba indirectamente el terreno que otros documentales siguieron durante los años de la Transición en esa línea de ensayo documental o de documental de autor basados en voces e imágenes de personalidades relevantes del exilio que fue evolucionando posteriormente hacia documentales centrados en la rehabilitación de víctimas olvidadas y en las historias personales más que en los grandes acontecimientos, lo que llamaríamos la Historia con mayúscula.

JAIME CÉSPEDES GALLEGO

Université Paris 10 – Nanterre (Francia)

²⁰ J. Semprún, *Le Grand Voyage*, París, Gallimard, 1963, col. “Folio”, p. 23.