

EL CINE DE JORGE SEMPRÚN COMO MEDIO DE APROXIMACIÓN A LOS CONFLICTOS POLÍTICOS EUROPEOS DEL SIGLO XX¹

ADOLFO MILLÁN AGUILAR

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

admillan@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5035-411X>

Recibido: 22 de junio de 2022

Aceptado: 30 de septiembre de 2022

Resumen

El intelectual y político Jorge Semprún (1923-2011) escribió los guiones de una serie de películas del género político durante el segundo tercio del siglo XX. A través de este trabajo se pretende demostrar la utilidad de dichas obras para abordar el estudio de los conflictos políticos en la Europa de citado siglo. Para ello se analiza su contenido y su relación con su contexto histórico abordado.

Palabras clave: Cine e historia, Europa, historia contemporánea, democracia, autoritarismo, enseñanza.

EL CINEMA DE JORGE SEMPRÚN COM A MITJÀ D'APROXIMACIÓ ALS CONFLICTES POLÍTICS EUROPEUS DEL SEGLE XX

Resum

L'intel·lectual i polític Jorge Semprún (1923-2011) va escriure els guions d'una sèrie de pel·lícules del gènere polític durant el segon terç del segle XX. A través d'aquest treball es pretén demostrar la utilitat de les obres esmentades per abordar l'estudi dels conflictes polítics a l'Europa d'aquest segle. Per això se n'analitza el seu contingut i la seva relació amb el context històric abordat.

Paraules clau: Cinema i història, Europa, història contemporània, democràcia, autoritarisme, ensenyament.

¹ Este artículo es una versión resumida del Trabajo Fin de Grado en Geografía e Historia por la UNED de su autor, que quiere manifestar su agradecimiento a la profesora Dra. D^a Ana María Rivera Medina, por su trabajo de tutorización y aportaciones a su versión original

JORGE SEMPRÚN'S CINEMA AS A MEANS OF APPROACHING THE EUROPEAN POLITICAL CONFLICTS OF THE 20TH CENTURY

Abstract

The intellectual and politician Jorge Semprún (1923-2011) wrote the scripts of a set of films about the political genre during the second third of the twentieth century. Through this work it is intended to demonstrate the usefulness of these works to approach the study of political conflicts in the Europe of that century. To this end, its content and its relationship with its historical and geographic context are analyzed.

Key words: Cinema and history, Europe, contemporary history, democracy, authoritarianism, teaching.

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se pretende realizar una aproximación desde el cine a los conflictos políticos en el siglo XX bajo la visión que sobre dicho tema aporta la figura de Jorge Semprún (1923-2011), a través de los proyectos audiovisuales en los que ha participado como guionista. El hecho de que esta personalidad haya desarrollado múltiples actividades a lo largo de su vida como se desarrollará posteriormente: militante clandestino, político activo, escritor, o bien como guionista de cine, hace que su visión y selección de temas tenga un especial valor añadido. Por ello, parece de interés trabajar su aportación cinematográfica y valorar su utilidad para conocer los conflictos del citado siglo.

El estudio de la relación cine historia tiene su propio marco teórico planteado por la obra de diversos autores que “sobresalen por su rigor en la investigación académica sobre las relaciones entre cine e historia” según Fejo (2001): Marc Ferro con *Historia contemporánea y cine* (1995) y *El cine, una visión de la historia*, (2008); Robert Rosenstone con *El pasado en imágenes* (1997) y *La Historia en el cine. El cine sobre la Historia* (2014); o Pierre Sorlin, con *Sociología del cine* (1977) y *Cines europeos y sociedades europeas 1939-1990* (1996). En el ámbito español cabría destacar trabajos como el de Monterde *Cine, Historia y Enseñanza* (1986) o de Hueso *El cine y el siglo XX* (1998).

A partir de la creación de la revista *Annales d'histoire économique et Sociale* en 1929, la investigación en la Historia dio un vuelco total, pues se pasa al estudio de los grupos frente a los individuos y de los elementos de los procesos, en detrimento de los personajes y hechos (Sánchez Delgado, 1993, págs. 412-413). Este nuevo enfoque es más analítico que descriptivo, y abrió la puerta al uso del cine como una herramienta más para el conocimiento de la Historia. En esta línea, destaca la aportación de Marc Ferro, miembro del consejo directivo de *Annales*, que empieza a

estudiar la cuestión en la década de los setenta y da consistencia metodológica al cine como fuente documental de la Historia. Dentro de sus aportaciones, y a efectos de este trabajo, se destacaría la aportación desarrollada en *El cine, una visión de la historia* (2008) donde concreta su visión de la lectura crítica de una película, a través de una serie de ejemplos aplicados a realidades históricas concretas. A partir de una clasificación de sucesos históricos realiza una lectura, no en función del grado del realismo o fidelidad sino interpretativa, que desea resaltar el mensaje o mensajes que subyacen. Por ejemplo, bajo el concepto del cine colonial se analizan distintas visiones, bien contra el ocupante (aunque estas últimas estén realizadas por los colonialistas: franceses, ingleses o estadounidenses), o bien el cine de los propios ocupados, para conocer las distintas perspectivas cinematográficas de este tipo de ocupación. (Ferro, 2008, pág. 113 y sig.). Ello implica la posibilidad de ampliar la visión de los hechos frente a una visión homogénea de la realidad. También Ferro (1995, pág. 17) plantea una visión sobre las películas que narran historias contemporáneas, pues proporcionan una imagen de la época en que fueron rodadas sirviendo de testimonio para el futuro. En el fondo, ello implica que el cine actual puede convertirse en referencia del pasado en un futuro más o menos lejano.

También es interesante revisar la opinión del profesor de la Universidad Tecnológica de California Robert Rosenstone (2014) que, por una parte, acepta parcialmente que las películas de época reflejan una visión de hechos contemporáneos (teniendo en cuenta que la expresión escrita también lo hace, incluso en textos más académicos), pero en cualquier caso defiende que el cine es un forma de narrar historia. En su libro *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia* (2014) plantea ciertos ejemplos donde pone al mismo nivel, la historia académica con obras cinematográficas como soportes de hechos y biografías históricas, destacando por su heterodoxia la validez del director Oliver Stone como historiador para reflejar la realidad de los EE. UU. en los 60 y 70. (pág. 193 y sig.), a pesar de ciertos aspectos críticos de sus películas. En esta línea se pueden citar trabajos como el coordinado por Rubio Pobes *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. (2010), que intenta acercarse al imaginario popular a través de una serie de películas que reflejan los valores y acontecimientos relevantes de dicho país, y de esta forma tener una visión de su historia y modelo cultural; o la propuesta de Hueso *Visiones del pasado en el cine de Ettore Scola* (2014) de reflejar la historia italiana del siglo XX, a través del cine de dicho director. Es decir, combinan historia e ideología de un país a través del cine, en estos casos EE. UU e Italia.

Dentro del ámbito español, el profesor Monterde plantea varias posibilidades de encuentro entre cine e historia (1986, pág. 31 y sig.), básicamente siguiendo las ideas de Marc Ferro destacando entre ellas la lectura histórica de la película, o el papel de que pueda tener el cine como conocimiento del pasado reciente y la lectura cinematográfica de la Historia, basada en la posibilidad de elaborar un discurso histórico a través del cine como medio y en este caso, encajaría la idea del cine histórico como representación de la Historia. Ambas posibilidades no son excluyentes y pueden ser complementarias, ya que una película histórica, además de una lectura del pasado, puede tener una interpretación del presente, cuestión, que aparece recurrentemente en la vinculación cine/historia.

También hay otros textos que enfocan la relación entre cine e historia con una visión formativa y de divulgación general que, si bien no aportan un proceso metodológico de estudio de las películas tan riguroso como las aportaciones anteriores, más centradas en una aplicación del cine a la enseñanza reglada, sirven de aproximación al tema desde una visión externa mediante diversas formas. Una de ellas sería por exposición de la utilidad de una película para explicar un contexto histórico, como es el caso recogido por Hernández Toledano (2016) sobre la postguerra en Alemania a partir de *Alemania Año Cero* (Rossellini, 1948). Otra puede ser la de explicar cómo desde el cine se han abordado ciertos contextos históricos, tal y como se realiza en algunos capítulos de *Hacer historia con imágenes* (Hueso & Camarero (ed.), 2014), donde se plantea una serie de temas de diverso ámbito: *Lecturas cinematográficas del siglo XIX español* (Perez Bowie, 2014); o *Cine y nacionalismo vasco: el caso de ETA político-militar* (de Pablo, 2014); en todos ellos, el contexto se analiza a través de una serie de películas vinculadas, por ejemplo, el caso de *Yoyes* (Taberna, 1999) para ETA.

Dentro de este ámbito de uso del cine para explicar o difundir conocimiento sobre entornos históricos, se enmarca este trabajo de comprobación de la utilidad del cine guionizado por Jorge Semprún para estudiar los conflictos políticos europeos del siglo XX, e incluso si pueden centrarse en un ámbito geográfico más preciso. Para ellos se va a seguir un proceso metodológico en varias fases, donde el punto de partida sería confirmar las premisas: ¿existe un cine político? y si es así, ¿de qué manera se vincula Jorge Semprún al mismo? Posteriormente se describe el entorno básico de los conflictos políticos en el siglo XX, para posteriormente realizar un análisis de una filmografía seleccionada de Semprún para localizar la existencia de conflictos políticos concretos, poniendo el énfasis en su contexto histórico, temporal y geográfico, la forma de manifestarse el conflicto junto con el perfil de sus protagonistas, para fijar las conclusiones en relación con el objetivo marcado.

2. MARCO GENERAL

Para entender y analizar la filmografía de Jorge Semprún enfocada a los fines de este trabajo es preciso conocer el contexto donde se mueve su obra, teniendo en cuenta elementos como el género donde encajar su cine, el marco histórico donde se sitúa, y la vinculación entre las vivencias políticas del autor con su trabajo en todas sus manifestaciones. Todos ellos son factores clave para entender su significado y su finalidad última, dado que la simbiosis entre autor y obra es especialmente significativa en este caso.

2.1. El cine político

Con carácter general se podría afirmar que todo el cine histórico es político, ya que prácticamente desarrolla hechos y situaciones relevantes como consecuencia de la Política, donde sus personajes bien la ejercen como dirigentes, la ejecutan como militares y diplomáticos, o sencillamente la sufren como los soldados y el pueblo llano. De todas formas y frente a lo anterior, la perspectiva del cine político suele ser más crítica, pues no intenta profundizar en los aspectos más públicos al darse por hecho que son conocidos por los espectadores, con la excepción de algún hito clave o un deseo de reconstrucción, sino en su lado más oculto o su “trastienda”.

Se puede afirmar que se toma conciencia de la existencia de un cine que se puede considerar a nivel de género como “político” en 1969, a partir de *Z* (Costa-Gavras, *Z*, 1969), entendiéndose que “la marca más externa es su contenido. La situación de conflicto surgida por razones emparentadas directamente a intereses políticos y que los filmes más sinceros remiten a intereses de clase es el tema común y calificativo de este tipo de cine” (Delclos, 1974, pág. 39).

A pesar de ese reconocimiento explícito, este tipo de cine ya existía con anterioridad. En EE. UU. se podrían citar como ejemplos como *Esta tierra es mía* (Renoir, 1943); *El político* (Rossen, 1949); *La sal de la tierra* (Biberman, 1954) o *Tempestad sobre Washington* (Preminger, 1962). En Europa hubo una gran eclosión a partir de la década de los sesenta, con películas como *Salvatore Giuliano* (Rosi, 1962); *La batalla de Argel* (Pontecorvo, 1966); o *La guerra ha terminado* (Resnais, 1966), pero es a partir de *Z* cuando parece confirmarse la existencia de un género cinematográfico como tal. En el mismo, la política es un referente directo pues se plantea el estudio de las estructuras del poder o “sobre la política” y se exponen situaciones que podrían (o deberían) difundirse en los medios de comunicación, con un carácter de denuncia y urgencia buscando la solidaridad del espectador.

De ellas hay que destacar su componente didáctico y la adopción de una mirada retrospectiva sobre el pasado en sucesos ocurridos, generalmente, no hace

mucho tiempo, o bien una pretensión cívica que les hace entrar en la categoría de ficciones históricas. Este tipo de cine se desarrolló principalmente en Francia e Italia, si bien con alguna aportación alemana como *Las hermanas alemanas* (Von Trotta, 1981) y latinoamericana como *La Patagonia rebelde* (Olivera, 1974), o incluso de Estados Unidos como en *El candidato* (Pakula, 1972); y se mantiene activo hasta la actualidad con ejemplos como: *B, la película* (Ilundáin, 2015), *The Mauritanian* (Macdonald, 2021), o *Argentina 1985* (Mitre, 2022).

Desde otra perspectiva, pero con una conclusión similar a Delclos, Linares reconoce la existencia de un cine político antes de 1968 pero entiende, que, a partir de ese año, este cine tiene un carácter alejado del propagandismo (Linares, 1976, pág. 35). Esta última afirmación puede ser discutible en función de los títulos previamente indicados anteriores a esa fecha, si bien según este autor se vincularía a un cine realizado por entidades más o menos independientes, situación que se rompería con la eclosión de Mayo del 68 y el cine posterior en países como Francia o Italia.

2.2. Los conflictos en la Europa del siglo XX: el marco político y el protagonista

El historiador británico de origen alemán Eric Hobsbawm tituló su historia del siglo XX como *Age of extremes the short twentieth century 1914-1991* (*La edad de los extremos, el corto siglo XX: 1914-1991*) (Hobsbawm, 1995) que la dividía en tres partes: la era de las catástrofes (1914-1945), la edad de oro (1945-1973), y el derrumbamiento (1973-1991). De esta forma, delimitaba un siglo XX corto desde 1914-1989.

Tanto este autor como Berstein en *Los regímenes políticos del siglo XX* (2003) señalan que, tras el fracaso del liberalismo del siglo XIX al derivar hacia la Primera Guerra Mundial, se configuran las tres grandes ideologías que marcarán las pautas de los regímenes políticos del siglo XX: democracias parlamentarias como evolución de liberalismo, un totalitarismo/autoritarismo de derecha con el fascismo en su versión más extrema; y un totalitarismo de izquierda, también llamado socialismo real o comunismo.

A partir de los enfrentamientos entre los anteriores modelos se definen los conflictos políticos en el siglo XX con diversos perfiles, entre los que destacan los conflictos entre países y los conflictos internos dentro del mismo país derivados de la lucha política, con derivaciones violentas en función de las posibilidades democráticas de resolución o de la voluntad de resolverlos por esa vía. Conviene añadir que los sistemas democráticos, por muy consolidados que puedan estar, presentan con mucha frecuencia tonos autoritarios que derivan en conflictos internos de diversa índole, donde se utilizan justificaciones como “la razón de

Estado”; “la defensa de la democracia” o “el interés de la nación” para no respetar las normas éticas del juego democrático

Dentro de la política, en especial la activa y de masas, un personaje muy importante para su desarrollo es el *militante* como soporte de los partidos políticos y, particularmente, en los ilegales o clandestinos. Nieto (1999) en su definición de militante considera que “el hecho de militar en un partido político no es lo mismo que ‘estar afiliado a’ o ‘ser miembro de’ un partido. Al militante se le exige una disciplina casi castrense y una dedicación al cumplimiento de las consignas y al proselitismo.”

Por ello, en un contexto como el del siglo XX de alta politización, con numerosos conflictos y situaciones de clandestinidad, la figura del militante resulta fundamental para entender la pervivencia de entidades como la Resistencia Francesa, los partisanos italianos, o la continuidad temporal de partidos políticos ilegales. Dicha figura se completa con la del *resistente*, muy típica de entornos autoritarios que, según la web de la RAE en su segunda acepción usada como sustantivo, es aquél: “Que pertenece a la resistencia (conjunto de las personas que se oponen a los invasores o a una dictadura)” (Real Academia Española, 2021). Para ser resistente, sea o no militante, se debe tener una personalidad con ideas firmes y seguir los propios principios, que considera adecuados frente a presiones externas.

Como se verá más adelante, Semprún sirve de figura representativa de este perfil de militante activo en contexto de represión política, en su doble faceta de luchador en la Francia ocupada y dirigente activo de un partido clandestino, como era el Comunista en la época franquista. Todo este tipo de experiencias personales serán transmitidas a diversos personajes de sus películas.

2.3. La personalidad y actividad de Jorge Semprún

Con motivo de su fallecimiento, tuvo lugar un homenaje a Jorge Semprún Maura (1923-2011) en el Museo del Prado donde se impartieron una serie de conferencias sobre su figura donde el filósofo francés Henry Levy lo definió como: español, antifascista, resistente, testigo de los campos de concentración, antitotalitario, o escritor global al abordar diversas facetas, novela, teatro o cineasta o filósofo europeo (Levy, 2011, pág. 30 y sig.).

Sin embargo, su aportación al mundo del cine con la escritura de diversos guiones de películas muy prestigiosas y premiadas no está muy reconocida en la actualidad, a pesar de contar a con dos nominaciones personales a los Oscar: al mejor guion original en 1968 y adaptado en 1970. Ejemplo de ello son la limitadas referencias a esta activa faceta en el anterior homenaje, solo brevemente

mencionadas por el propio Henry-Levy (2011, pág. 38) o su ausencia en el apartado de fallecimientos de los Premios Goya en 2012 (RTVE, 2012, min. 57:10). En este sentido, conviene destacar que es el guionista de *Z* (Costa-Gavras, Z, 1969), referente del cine político como se ha indicado, así como de otros títulos relevantes sobre conflictos políticos y totalitarismos en el siglo XX, tales como *La guerra ha terminado* (Resnais, 1966), *La confesión* (Costa-Gavras, 1970) o *Sección Especial* (Costa-Gavras, 1975).

A la hora de acercarnos en profundidad al personaje existe abundante bibliografía, cuyo detalle está recogido la web del Instituto Cervantes (2012) en un documento de 27 páginas y que cubre de forma total o parcial diversas facetas de su vida. La propia reseña de dicha página permite apreciar que la vinculación de Semprún con la política arranca desde sus antecedentes familiares. Es nieto de Antonio Maura, político conservador español y presidente del gobierno con Alfonso XIII, e hijo de José María Semprún de Gurrea, catedrático de Derecho de la Universidad de Madrid y diplomático durante la II República española. Desde 1936 vive fuera de España y, tras residir en diversos países europeos en función de la actividad de su padre, se asienta en París en 1939, donde empieza a estudiar Filosofía y Letras en la Sorbona. A partir de este momento, su existencia vital presenta una clara división temporal entre sus diversas actividades.

Por una parte, desarrolla una actividad política activa en dos etapas muy diferenciadas temporalmente. La más larga es la primera, que arranca desde la afiliación al Partido Comunista de España (PCE) en 1942 y su pertenencia a la Resistencia Francesa. Tras una etapa de trabajo como traductor de la UNESCO (1945-1952), se integra activamente en la actividad del partido, donde llega a ser miembro de su Comité Central en 1952 y Ejecutivo en 1954, hasta su expulsión en 1964. En este periodo destacan dos situaciones de gran relevancia personal y que influirán profundamente en su futura carrera literaria: su militancia como resistente antinazi durante la Segunda Guerra Mundial donde tiene gran relevancia su reclusión en el campo de concentración de Buchenwald entre 1943 y 1945; y su tarea como dirigente clandestino del PCE en el interior, con largas estancias en España (especialmente en Madrid) desde 1953 a 1962, sin ser detenido por la policía española. Su segunda etapa, más breve, fue actividad como ministro de Cultura del Gobierno de España, labor que ejerció entre 1988 a 1991 bajo la presidencia del socialista Felipe González.

A partir de su distanciamiento del PCE desempeña una actividad intelectual que cubre diversas facetas literarias: novela, teatro y guionista cinematográfico. Ésta se inicia en los momentos finales de su militancia política en 1963 y continúa hasta su muerte con el paréntesis de su paso por el Ministerio de Cultura. Se concreta en

trece libros, seis obras de teatro (cuatro originales y dos adaptaciones), dieciséis guiones y un documental, consiguiendo premios como el Planeta en 1977, o el de la Paz del Comercio Librero Alemán de 1994, así como su pertenencia a instituciones como la Academia Goncourt.

Sin embargo, la forma más inmediata de acercarse al personaje es su propia obra literaria, pues la mayoría de sus libros tiene elementos autobiográficos con mayor o menor profundidad. Céspedes Gallego, en su estudio sobre su obra literaria *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación Vol. 1: Autobiografía y novela* (2012), distingue tres perfiles de novelas de contenido autobiográfico².

Un primer bloque estaría constituido por sus obras autobiográficas concentracionarias, vinculadas con sus vivencias en los campos de concentración: *El largo viaje* (1963) (1976), *El desvanecimiento* (1967) (1979) *Aquel domingo* (1980), (1981), *La escritura o la vida* (1995) y *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001). Estas obras no se convierten automáticamente en fuente histórica en sentido estricto, sino en una aproximación a la experiencia de los campos de concentración nazis, donde el autor introduce ciertas licencias literaria. El segundo bloque centrado en dos obras, lo constituyen sus autobiografías políticas *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) y *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993). En estos casos, sí que se puede hablar de libros donde se pretende describir los hechos tal y como ocurrieron, bajo su interpretación, si bien lógicamente, como en cualquier memoria personal pueden existir versiones diferentes de los mismos hechos. Por ejemplo, sobre su expulsión del PCE, pueden encontrarse interpretaciones alternativas en libros sobre la historia del dicho partido como *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España (1939-1985)* (Morán, 1986); bibliografías de algunos de sus líderes relevantes como Dolores Ibárruri en *Pasionaria y los siete enanitos* (Vázquez Montalbán, 1995), o en memorias como las de Santiago Carrillo (2006). Además, dentro de su actividad novelística, existen obras que incluyen importantes referencias personales, como es el caso de *La algarabía* (1981) (1982) con abundantes reflexiones propias, o *Veinte años y un día* (2003) donde recoge de forma encubierta datos sobre su época de clandestinidad en España.

Por otra parte, se han publicado bibliografías que cubren diversas facetas de su vida con mayor o menor profundidad. Entre ellas *Ida y vuelta. La vida de Jorge Semprún* (Fox Maura, 2016) que cubre toda su vida de forma muy generalista y superficial, pero apuntando detalles sobre su faceta más privada y personal, escrita

² En aquellos casos de libros de Semprún con dos años vinculados, el primero se refiere a la fecha original de publicación y el segundo a la edición en castellano consultada que es el que se incluye en la bibliografía. Si solo hay uno es que coinciden ambos,

por su pariente lejano Soledad Fox-Maura, hija de una prima segunda. Con referencia a su actividad política cabe destacar *Lealtad y Traición. Jorge Semprún y su siglo* (Augstein, 2010) donde expone con minuciosidad el trabajo en la Resistencia Francesa; mientras que la militancia en el PCE, y especialmente la labor clandestina cuando era responsable de interior se detalla en *La aventura comunista de Jorge Semprún. Exilio, clandestinidad y ruptura* (Nieto F., 2014).

Por último, existen monografías sobre su obra literaria, cinematográfica, o aportación intelectual, como la tesis doctoral de Amo González *EL heterónimo Federico Sánchez en la obra de Jorge Semprún* (2015); o reflexiones colectivas sobre el personaje como *Jorge Semprún o las espirales de la memoria* (Pla (ed.), 2010) y *A critical companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After* (Ferrán & Herrmann (eds.), 2014).

Sus novelas siempre se han centrado en una reivindicación política de enfrentamiento a los totalitarismos, con importante peso de su vivencia personal (varios de sus libros son autobiográficos o con un fuerte componente de ello, como se ha indicado), la reflexión intelectual sobre el tema, o el fracaso de las utopías. También sus guiones cinematográficos también han seguido en esa línea, aunque con una menor vinculación personal, excepto el de *La guerra ha terminado* (Resnais, 1966), pues presentan una variedad temática más amplia al ser mayoritariamente obras en colaboración, bien por la vía de la adaptación o directamente con otros coguionistas. Por otra parte Semprún, como hijo de la Segunda Guerra Mundial, manifiesta su incompreensión por la nueva izquierda surgida después de El Mayo del 68, lo que se refleja de forma premonitoria en ciertas escenas de *La guerra ha terminado* (Resnais, 1966), donde el protagonista recibe las críticas de los estudiantes, y que continúa a nivel literario en *La Algarabía* (1981) (1982) y con *Netchaiev ha vuelto* (1987), (1988), esta última obra ya referida al terrorismo. A nivel personal también le provocó un enfrentamiento familiar con su hijo Jaime (Fox Maura, 2016), también escritor y heredero purista del 68.

Por todo ello, se puede afirmar que esta figura ha sido un personaje representativo de lo que se llamaría un *intelectual comprometido*, en el siglo XX. Su amplia trayectoria vital cubre una doble actividad política e intelectual que lo convierte en una de las personalidades más polifacéticas de su siglo. En cualquier caso, detrás del personaje de Semprún existe una *rara avis* de político-intelectual poco frecuente en la actualidad, y que toma la memoria de sus ricas vivencias como base de su obra para que, a través de ésta, aquélla no quede olvidada con el paso del tiempo. Por ello, dada sus facetas de político, escritor y cineasta puede resultar de interés analizar su filmografía (o al menos una amplia selección de ella), para

comprobar si es de utilidad para estudiar elementos de la historia de Europa del siglo XX.

3. EL CINE DE SEMPRÚN Y LOS CONFLICTOS EN EL SIGLO XX

La filmografía como guionista de Semprún abarca 16 títulos, analizados por Céspedes Gallego, incluyendo la vinculación personal del guionista con los mismos, en *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación. Vol. II: cine y teatro* (2015), si bien no todos encajan con el objetivo de este trabajo por diversas razones. En algún caso por su escasa participación en el guion que no los hace representativos del autor como *Objectif: 500 millions* (Schoendoerffe, 1966); *Les trottoirs de Saturne* (Santiago, 1986); y *K* (Arcady, 1997)); en otros prima un conflicto personal, aunque tenga cierta contextualización política (*Las rutas del sur* (Losey, 1978); *Ah, c'était ça la vie!* (Apprederis, 2009); o *Le temps du silence* (Apprederis, 2011); o simplemente no se abordan un conflicto político como en *El Salvador* (Vancini, 1988).

Frente a las exclusiones anteriores, se han incluido las producciones televisivas *Los desastres de la guerra* (Camus, 1983) y *El caso Dreyfus* (Boisset, 1994) que, aunque temporalmente no reflejan situaciones del siglo XX, sí que los sucesos históricos descritos tienen mucho interés para completar su conocimiento y comprensión al abordar los antecedentes de la constitución de los regímenes políticos predominantes en dicho siglo. Y también la película *Netchaiev est de return* (Deray, 1991) (no estrenada en España) adaptación de su propio libro con una temática encaja perfectamente dentro del objetivo del trabajo, aunque el propio Semprún no participó en su guion, posiblemente limitado por sus ocupaciones ministeriales (Céspedes Gallego, 2012, pág. 192).

Tras ese proceso de depuración, la filmografía elegida para analizar es la siguiente en orden cronológico de producción: *La guerra ha terminado* (Resnais, 1966); *Z* (Costa-Gavras, 1969); *La confesión* (Costa-Gavras, 1970); *El atentado* (Boisset, 1972); *Stavisky* (Resnais, 1974); *Sección Especial* (Costa-Gavras, 1975); *La mujer en la ventana* (Granier-Deferre, 1976); *Los desastres de la guerra* (Camus, 1983); *Netchaiev est de return* (Deray, 1991); y *El caso Dreyfus* (Boisset, 1994).

A la hora de proceder al análisis de estas películas, parece más interesante realizarlo en el orden temporal de los sucesos narrados para seguir el desarrollo del proceso histórico. Para organizar los comentarios la estructura del análisis de cada película va a ser: sinopsis y contexto histórico (que en varios casos está entrelazado) más un análisis de contenido que incluirá el estudio del conflicto localizado, el tipo de poder reflejado y el resistente/militante identificado, en su caso para terminar con las aportaciones para el tema analizado.

3.1. Los desastres de la guerra (1983, TV)

Miniserie de seis episodios que toma como hilo conductor la colección de pinturas de Goya con el mismo título para aproximarse a la Guerra de la Independencia desde sus antecedentes en la primavera de 1808 hasta la represión liberal de mayo de 1814. A nivel de desarrollo dramático, la serie se centra en el enfrentamiento entre Juan Martín, el Empecinado, y su perseguidor el general francés Leopoldo Hugo, con abundantes tramas secundarias que permiten incorporar referencias al entorno político de la época y la presentación de otros personajes históricos como Fernando VII, Napoleón, José Bonaparte o Wellington.

El título es una referencia atípica en la trayectoria de Semprún al participar en el guion de un suceso histórico español como la Guerra de la Independencia y de producción local, alejado de sus experiencias en el entorno francés. Aunque es una serie con tres guionistas, es posible encontrar características suyas, sobre todo en los diálogos.

Al tratarse de una serie con una duración total de unas cinco horas hay bastante tiempo para desarrollar todo un conjunto de personajes y situaciones, de tal forma que se puede conseguir una visión global del conflicto con diversas aportaciones de interés. La primera sería el desarrollo de ciertos personajes históricos, en los cuales se manifiesta una representación simbólica detrás de ellos. Destacan el personaje de Juan Martín Díaz, El Empecinado, como líder de un grupo partisano que se enfrenta a los franceses. Su lucha no solo es militar contra el invasor, sino a favor de una España diferente y moderna alejada del absolutismo y se enfrentará tanto a los franceses como a Wellington y a Fernando VII, siendo un ejemplo claro del resistente revolucionario con criterio propio. Además de reflejar otros perfiles como la cobarde absolutista de Fernando VII o el símbolo imperialista de Wellington, indiferente a los problemas de España y que solo busca el beneficio exclusivo de Gran Bretaña. Una figura interesante, aunque secundaria es la de Goya, reflejo del intelectual clarividente pero pasivo como contrapunto a otros proactivos como Marchena.

Otro aspecto no habitual en el cine español es el tratamiento de los invasores que tiene una doble visión, militar e ideológica. Bajo la perspectiva bélica, se presenta una forma de ejecutar la guerra de ocupación, que presenta un cierto paralelismo con la situación francesa en la Segunda Guerra Mundial tras la ocupación alemana de Francia, enzarzada en un enfrentamiento de perfil irregular. El comportamiento del ejército francés, que recuerda al de los ocupantes nazis durante la Segunda Guerra Mundial: represalias, incendio de pueblos y brutalidad. Contra ellos, el pueblo español adopta una actitud de resistencia creando guerrillas y

enfrentándose militarmente con fuerzas limitadas. Desde el ámbito ideológico la serie introduce una aportación no por cierta menos novedosa como es el comportamiento político de los franceses donde sus élites no son criminales compulsivos, a diferencia de las nazis, sino déspotas ilustrados que planean aplicar reformas a una sociedad que consideran atrasada, basadas en las aportaciones liberales de la Revolución Francesa, en línea con el pensamiento ilustrado avanzado de la época, Su principal representante, el personaje de José Bonaparte, está muy bien considerado con un interés real de mejorar el país y que comprende que el uso y abuso de la represión no es la mejor vía para conseguir sus objetivos.



Fig. 1. Contraportada de la edición en DVD de *Los desastres de la guerra* (1983).

En medio de ambos bandos, las elites españolas adoptan una actitud pasiva (como Goya), abiertamente colaboracionista (Marchena), o sencillamente cobardes como los reyes Carlos IV y Fernando VII y sus cortesanos. Con perspectiva de futuro cabe señalar la breve escena de las Cortes de Cádiz, rodada en el mismo escenario de los debates, el Oratorio San Felipe Neri, donde ya se aprecia el duro enfrentamiento ideológico entre absolutistas y liberales que será el eje central del reino de Fernando VII.

Este proyecto sirve para conocer la Guerra de la Independencia desde el aspecto político y social, tanto sus causas como sus consecuencias. Al trabajar con dos niveles, la élite política como Fernando VII, José I o Napoleón y el nivel más popular la guerrilla, con Juan Martín y Leopoldo Hugo como enlace entre ambos, aumentan la visión del conjunto y sirve de panorámica de la situación general de

España durante este tiempo, destacando aspectos como: el origen de la guerra: conflicto napoleónico frente a los Borbones españoles; las divisiones ideológicas: ilustrados y liberales frente al absolutismo; el juego internacional de potencias: Francia frente a Inglaterra; y por último las consecuencias de la guerra: destrucción del país y retorno del absolutismo con Fernando VII.

Desde un enfoque más general, se plantea la génesis de los conflictos políticos que se van a desarrollar en el siglo XIX, el enfrentamiento entre el Viejo Régimen absolutista encarnado por Fernando VII, y un Nuevo Régimen liberal todavía por definir con dos variantes: el modelo napoleónico donde se ofrece ciertas mejoras como una concesión “desde arriba”, frente a la alternativa de Juan Martín que pide una reforma/revolución como un derecho general “desde abajo”.

También se pueden resumir los agentes típicos del conflicto como el poder autoritario: los Borbones y el ejército francés; un doble enfrentamiento: exterior por hacer frente a un invasor implicado en una guerra internacional, pero a la vez, subyace otro interior que se pone de manifiesto al final entre absolutistas y constitucionalistas y por último una figura del resistente reflejada en Juan Martín, símbolo del pueblo.

3.2. El caso Dreyfus (1995)

Desarrollo de lo que se denominó el “Caso Dreyfus”, cuando en 1894 el ejército francés descubrió la existencia de un traidor y acusó al capitán Dreyfus, alsaciano y judío como culpable. El coronel Picquat, responsable de la investigación, no encontró pruebas acusatorias, pero el Ministerio de Guerra se inventó un alegato condenatorio con documentación falsa contra el capitán que fue juzgado y deportado a la Isla del Diablo y Picquat fue acallado y enviado a Túnez. En 1897, el ejército localizó al verdadero culpable el coronel Esterhazy que fue juzgado y absuelto. La verdad estalló en 1898, gracias a la movilización de intelectuales sacudidos por el artículo “J'accuse” de Zola publicado en el diario *L’Aurore*. Después de dos juicios, Dreyfus no fue rehabilitado hasta 1906.

En este contexto, el proceso Dreyfus fue uno de los escándalos más relevantes de la III República (posiblemente junto al de Stavisky sean los dos más importantes). Afectó a instituciones claves de la nación como el Ejército y la Magistratura por su corrupción interna y la prioridad de conceptos como el honor o la razón de Estado frente a la Justicia. También provocó una división radical en la sociedad francesa entre dos bloques: uno a favor de la inocencia del acusado (dreyfusistas) y otro en contra (anti-dreyfusistas). Cada bando se vinculó a una tendencia política: progresistas los primeros, y conservadores nacionalistas los

segundos y puso de manifiesto problemas graves, como un elevado antisemitismo y ultranacionalismo en importantes capas de la población francesa. Por último, hay que señalar que el término “intelectual” se acuñó en ese momento como un insulto de los anti-dreyfusistas contra las figuras dreyfusistas del arte y la cultura.

La serie desarrolla los acontecimientos narrados anteriormente, aunque no se centra en el personaje de Dreyfus y en su drama personal si bien lógicamente está presente en toda la trama, sino en dos personajes claves que se convierten en perfiles próximos a la figura del resistente. El coronel Picquart, responsable de los servicios de inteligencia que investiga el caso y aporta pruebas sobre la inocencia del acusado, enfrentándose al estamento militar del que forma parte, que recuerda al personaje del juez de Z, miembro del sistema que busca la verdad y la justicia por encima de la presión de los superiores. Y el escritor y periodista Emile Zola, que denuncia públicamente la manipulación del caso, primer referente del intelectual comprometido que se enfrenta al gobierno por su actitud crítica.

La película muestra el origen de dos de los grandes colectivos ideológicos que se van a enfrentar en el siglo XX europeo: un bloque muy conservador con vocación autoritaria, apoyado por amplios sectores de instituciones clave del estado como el Ejército o la Justicia, que es germen de los partidos políticos autoritarios que apoyarán a las dictaduras de derecha (en Francia, la República de Vichy). Y, por otra parte, el liberal que pretende desarrollar un estado democrático, y que apoyado por los incipientes movimientos sindicales que darían lugar a los partidos socialistas.

A niveles más concretos la serie informa de cuatro aspectos del entorno histórico muy relevantes tales como: el peso del nacionalismo y el antisemitismo en la sociedad anterior a la Primera Guerra Mundial como fuente de división y conflictos; la importancia de los intelectuales como elemento de activismo dinamizador de la sociedad, que alcanzará su máximo expresión en siglo XX; el fuerte corporativismo de las instituciones y el argumento de la razón de Estado como justificación de la ilegalidad; y las consecuencias de las actuaciones individuales en base a principios éticos frente a los poderes institucionales.

3.3. *Stavisky (1974)*

Historia imaginada con fundamento real del último año de vida del estafador Serge Stavisky durante 1933 en el marco de la III República Francesa. Combina sus negocios ilegales a diversos niveles: grandes estafas o tráfico de joyas, con negocios legales como un teatro. Se apoya para sus actividades en sus vínculos con el poder, sobornando a ministros y diputados.

Tras conocerse su fraude por falsificación de bonos públicos es perseguido por la policía, para fallecer en extrañas circunstancias (oficialmente por suicidio) cuando iba a ser detenido en enero de 1934. En paralelo y en el mismo entorno temporal se refleja la llegada de León Trotsky a Francia, dentro de su periplo mundial en busca de residencia tras su exilio de la URSS, su aislamiento forzoso y posterior expulsión como consecuencia del escándalo, al que es ajeno.

A diferencia de otras películas de Semprún, se centra más en el entorno del personaje de Stavisky que en los hechos políticos que los rodean, aunque no por ello deja de lado el factor clave de la corrupción como causa del deterioro de las instituciones y su total falta de credibilidad. En este caso, el protagonista no es un opositor político como tal, sino un delincuente de “altos vuelos” que combina negocios legales e ilegales y próximo a la clase política, en un momento convulso como los años treinta del siglo XX. También queda abierto el misterio de su muerte ya que no se visualiza su fallecimiento, y la versión oficial de suicidio fue tachada de inverosímil como se expone, planeando la razón de Estado en esta actuación como se insinúa en algunas referencias insertas al proceso judicial posterior.

Al final la Justicia buscará dos chivos expiatorios: condenará a la esposa de Stavisky como cómplice, acusación no soportada a lo largo del metraje; y Trotsky que, ajeno al problema interno, será expulsado de Francia, mientras la clase política tradicional se mantiene en el poder con algún cambio de nombres.

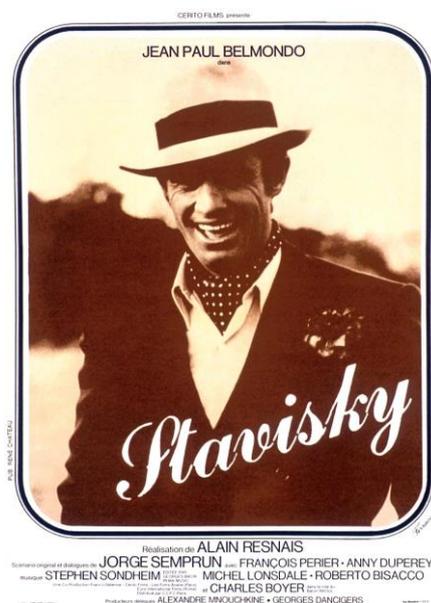


Fig. 2. Cartel de *Stavisky* (1974).

Dentro de las relaciones políticas del protagonista destaca la presencia dos personajes con una identidad muy marcada. Por un lado, un financiero español

(Montalvo) afincado en Biarritz y que recuerda al banquero Juan March, implicado en operaciones para financiar el derribo de la Segunda República Española, aspecto reconocido por el propio Semprún (Martí, 1974, pág. 21). Por otra parte, se encuentra la figura del Conde Raoul que representa a la vieja nobleza, que ha perdido privilegios y se junta con los nuevos arribistas. Adicionalmente no aparece la figura del resistente siendo la única figura asimilable al resistente la del viejo Trotsky, en su situación de perseguido por el estalinismo.

La película se introduce en el mundo de la Francia de entreguerras, una época de la historia de Europa donde se cruzan distintas manifestaciones políticas. Muestra una democracia liberal en crisis interna, con conflictos particulares derivados de la corrupción y problemas graves de credibilidad, aunque el Estado tenga funcionarios que persiguen el fraude con profesionalidad. En este marco se encuentra uno de los fundamentos originales del fascismo, su infiltración con fuerza entre las élites tal y como se refleja en las actividades de la alta sociedad en Biarritz.

3.4. Una mujer en la ventana (1976)

En el verano de 1936, Grecia acaba de sufrir el golpe de estado del general Metaxas que implanta una dictadura militar con el apoyo de rey Jorge II. En Atenas, Margot Santorini, esposa rica de un aristócrata diplomático italiano sin recursos, es el centro de la alta sociedad cosmopolita, alejada de la complejidad del momento. Por azar conocerá a Boutros, militante comunista clandestino por el que se sentirá fuertemente atraída. Mantendrán un breve romance y ella le ayudará en sus actividades y a salir del país. Su historia sobrevolará la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias perdurarán en el tiempo, con dos epílogos en 1945 y 1967.

La película está basada en el libro de Drieu La Rochelle *La mujer en su ventana* (1931) publicado originalmente en 1930, cuya acción transcurre en 1924 en el contexto de la proclamación de la República provisional de Grecia (1924-1935). Frente a ello, los guionistas se toman la licencia de comenzar la acción temporal en agosto de 1936, con el golpe de estado del General Metaxas. Ello introduce un factor añadido frente al libro original: el contexto político europeo de ese año pues, además de las referencias locales, añade detalles de la situación internacional en esos momentos: la proyección en una sala de cine de un noticiario sobre la Guerra Civil Española, donde aparece ciertos hechos bélicos y unas imágenes del general Franco; comentarios respecto a los juicios que se están celebrando en la URSS en ese momento que supusieron el comienzo de los procesos de Moscú; y referencias verbales a la situación austriaca (la protagonista es vienesa), a su canciller Dolfuss, asesinado por los nazis en 1934, y a la posibilidad futura del "Anschluss".

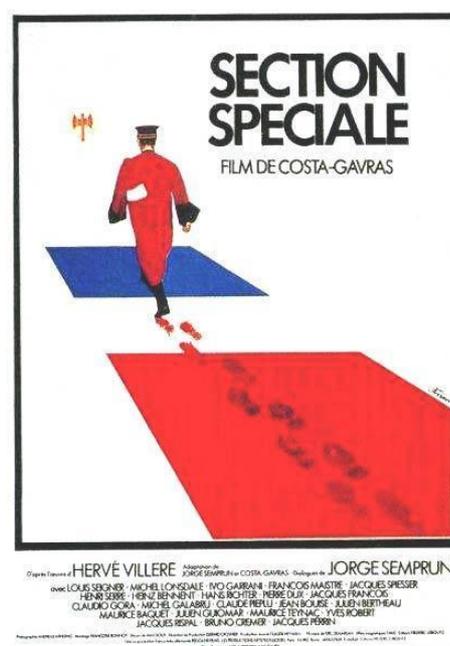
El reflejo del poder autoritario se manifiesta en diversas formas: mediante noticiarios de radio permanentes y alguna rueda de prensa dando información sobre el golpe de estado; la actitud represiva del gobierno con dos vertientes: el policía perseguidor, que acosa a los Santorini al sospechar que protegen al clandestino; la represión del ejército sobre la población rural; o el uso de un campo de fútbol como centro de detención, que recuerda tristemente a las imágenes del Estadio de Santiago de Chile en 1973 durante el golpe de estado del general Pinochet.

También se encuentra la figura del resistente en Boutros, que presenta un cierto paralelismo con la propia figura de Jorge Semprún a través de diversas coincidencias vitales, pues dicho personaje también es militante comunista clandestino durante una dictadura (en este caso la del general Metaxas), miembro de la resistencia local durante la Segunda Guerra Mundial y presenta ciertas dudas sobre la idoneidad de la dirección política del partido que asume de forma disciplinada pero con un punto crítico.

Otra perspectiva de la película es la visión de una decadente burguesía europea, que asiste pasiva a la ascensión del autoritarismo en Grecia, pues su vida transcurre entre fiestas y esnobismo en general donde se reflejan diversos arquetipos: el aristócrata cosmopolita con su visión cínica de la vida, el empresario preocupado por sus negocios, y la esposa del aristócrata que busca un sentido a su vida, cuya limitada visión de la realidad se concreta en la indiferencia con que asumen el golpe de estado. Esta aportación general puede considerarse del propio La Rochelle pues el autor plantea en su libro el dilema de Margot entre su esposo y su amante como la dicotomía de fascismo frente a comunismo, las ideologías novedosas emergentes en 1924 frente liberalismo decadente burgués. Sin embargo, esta burguesía tiene una cierta redención como se expone en el epílogo de 1945, ya que el marqués repudiará el fascismo y se refugiará en Francia y la marquesa morirá en un campo de concentración, mientras que el diplomático francés, aunque conservador es gaullista y tendrá un puesto relevante en la Francia liberada. Frente a ellos, el resistente morirá en la Guerra Civil de 1947; y el policía torturador servirá al poder en cualquiera de sus sistemas incluyendo las ocupaciones nazi y británica.

Frente a la degradación de una democracia asentada como la francesa recogida en Stavisky pero que puede sobrevivir pese al conflicto, en Grecia no está consolidada tras sus crisis políticas de la primera mitad del siglo XX y es presa fácil de una dictadura. Por eso la película presenta las siguientes aportaciones sobre la imagen general de Europa en 1936: el funcionamiento de un golpe de estado autoritario con su componente represivo; la actitud conformista o de apoyo al

golpismo de las elites, aunque con una visión despectiva sobre los nuevos dictadores; la existencia de un conflicto entre el poder de la dictadura de Metaxas y el resistente comunista que simboliza la lucha entre fascismo y democracia en la década de 1930. Como detalle final señalar la aparición como un personaje más del autor del libro en que se basa la película, el propio Drieu La Rochelle, colaboracionista francés, los días antes de su suicidio, como aportación propia de los guionistas, e intenta rescatar la memoria del personaje que ayudó a otros escritores durante la ocupación (como Sartre) (Ragache & Ragache, 1992, pág. 76), actuación muy sintetizada en la película. y que gozaba de las simpatías de Semprún tal y como se contempla en su libro *La escritura y la vida* (1995, pág. 91) donde su protagonista habla con simpatía de él.

Fig. 3. Cartel de *Una mujer en la ventana* (1976).Fig. 4. Cartel de *Sección Especial* (1975).

3.5. *Sección Especial* (1975)

El 21 de agosto de 1941, en la Francia ocupada, un oficial alemán es asesinado por resistentes comunistas. El gobierno colaboracionista de Vichy decide crear una sección judicial especial, con la finalidad de dar apariencia legal a la represalia, evitando que sean los propios nazis los que la practiquen y de paso seleccionar a las víctimas, que son condenadas a diversas penas incluyendo la ejecución.

La ley emitida tenía dos aspectos jurídicos interesantes: una falsificación pues se firmó con fecha anterior a la de su verdadera redacción para justificar su aplicación formal de cara al suceso del día 21; y su efecto retroactivo, es decir, se

podían juzgar delitos cometidos con anterioridad a la emisión de la ley en función de ella, aspecto ya conocido es España pues fue aplicado profusamente en el franquismo de la postguerra, como se analiza en Tébar Rubio-Manzanares (2017).

La película está basada en el libro de Hervé Velleré *L'affaire de la section spéciale* (1972), y dado su carácter coral y casi episódico se abordan múltiples aspectos de interés, pero no se centra en concreto en uno de ellos. Posiblemente el juicio sea el apartado más largo si bien el tratamiento de cada acusado tiene matices diferentes, pudiéndose encontrar las figuras de los resistentes y a los representantes del poder.

Dentro de los resistentes se plantean varios perfiles, uno activo directo que serían los miembros de la Resistencia que, tras la ejecución de dos de sus participantes por agredir a un soldado, toman la iniciativa de pasar a la lucha armada contra el ocupante y generan la represalia alemana con la exigencia de la muerte de inocentes, en algunos casos también opositores, acusados por delitos que ni tan siquiera cometido. Además hay una resistencia más pasiva por parte de ciertos miembros de la Administración de Vichy, concretamente un sector de la Judicatura no comparte los medios y vulneración de los principios de la Justicia que representa el presidente del Tribunal, y se oponen al funcionamiento del proceso. En este ámbito destaca la figura de Rene Linais, uno de sus miembros del tribunal, elegido por su militancia en la organización nacionalista autoritaria *Action Française* y que se opone a la pena de muerte, sirviendo de ejemplo de funcionario enfrentado a la dictadura y antecedente histórico (aunque continuador cinematográfico) del juez de Z.

Como ejemplo del segundo perfil de personajes están los colaboracionistas, incorporando matices adicionales en las formas del ejercicio de su poder como pueden ser el clasismo en la represión, ya que hay opositores “malos” elegidos inicialmente para el castigo: comunista y anarquistas o judíos, frente a los “gaullistas” de mayor nivel económico y “menos” malos; o la corrupción moral de “comprar” voluntades para colaborar con la injusticia a través de la promoción laboral, la motivación de la defensa de la patria, o recordatorios a la guerra del catorce.

La aportación general de esta película es que, a través de todo el entorno del proceso, muestra a la Francia de Vichy y, por extensión cualquier dictadura, incluyendo el contexto de la ocupación donde destaca un triple conflicto: el del gobierno colaboracionista frente al invasor alemán, que se soluciona con el conformismo; el de la resistencia que se resuelve con represión; y el institucional entre poderes que se resuelve mediante cierta transigencia que no soluciona las injusticias del sistema.

Adicionalmente la película aporta motivos de reflexión adicionales a los anteriormente planteados como, las actuaciones de la Resistencia que provoca represalias entre la población civil y plantean la duda de su oportunidad, cuestión que el propio Semprún debió sufrir de cerca por su militancia en dicha organización; los diferentes niveles de colaboración con los ocupantes, bien por acción, omisión; u oportunismo, frente a esto se plantean las posibilidades de obstruccionismo desde dentro con riesgo personal; el concepto de juicio farsa, muy utilizado por los sistemas autoritarios para cubrir de legalidad sus decisiones previas y que también se desarrolla en *La confesión*; y el rol de las élites político-económicas, que aceptan la ocupación antidemocrática con poca o nula incomodidad.

3.6. *La confesión* (1970)

En 1951, Artur London (apodado Gerard), viceministro de Asuntos Exteriores de Checoslovaquia, antiguo miembro de las Brigadas Internacionales y de la Resistencia Francesa, tras observar que está sometido a vigilancia, es detenido por su propio gobierno acusado de espionaje. Después de una serie de torturas físicas y psicológicas, acepta confesar una serie manipulada de actividades de traición que son claramente falsas, y es condenado a cadena perpetua en un proceso colectivo de antiguos altos cargos del gobierno y el partido comunista local, conocido como el Proceso de Praga. Será rehabilitado en 1956 y emigrará a Francia.



Fig. 5. Cartel de *La confesión* (1970).

Basado en el libro autobiográfico del propio London *La confesión: en el engranaje del Proceso de Praga* (2000), editado originalmente en 1968. En este caso, el ámbito

ideológico es inverso al de las películas anteriores, refiriéndose a una dictadura de partido en los países denominados de “Socialismo Real”, siendo la principal característica de la película es la manifestación del concepto de poder absoluto y la forma de ejercerlo, a través de los procesos farsa a los fueron sometidos las élites de ciertos partidos comunistas en países de la órbita soviética. En este caso el responsable máximo es Stalin que actúa a través de diversos delegados y asesores, no muy visibles pero presentes, sin olvidar que dentro del proceso fue detenido y ajusticiado el propio secretario general del partido comunista local. Dichos procesos mantienen una escenografía minuciosamente detallada como un ritual de catarsis, donde los acusados tenían que reconocer en público sus “crímenes” al Partido y al Estado: traición, espionaje y corrupción. Dicho objetivo se conseguía a través de confesiones falsas, previamente arrancadas mediante torturas que rompen totalmente su voluntad y capacidad física.

Otro aspecto relevante es el componente religioso en la relación Partido-Militante. “El partido es todo, fuera no existes” se repite algunas veces en la película. Los acusados en un principio mantienen la fe en el partido, y siempre piensan que su caso es un error administrativo que se subsanará en breve. En este marco hay que destacar el uso del nombre de guerra en el partido como denominación permanente incluso a nivel familiar, lo que implica la creación de una nueva identidad con la militancia y un olvido o reniego de la vida anterior.

La paradoja de este caso es la inexistencia del conflicto real, dado que es un proceso perfectamente organizado bajo premisas falsas para eliminar futuros rivales o críticos, en ese momento acusados de titoistas.(seguidores de la línea crítica con Moscú mantenida por el dirigente yugoslavo Tito) No hay ningún enfrentamiento de los acusados con el Partido, ni tan siquiera cuestionan el funcionamiento de procesos precedentes similares (aunque tengan algunas dudas en su fuero interno), pero hay un cierto perfil de posible disidente: ex-brigadista, ex-interno de un campo de concentración, o judío. Es decir, de vocación internacional y mucha movilidad con conocimientos y contactos en Occidente.

La película incluye un epílogo temporal que añade algunas reflexiones en su exilio francés sobre el mantenimiento de su fidelidad a los ideales revolucionarios del partido, aunque lógicamente no al mismo, ni al modelo de socialismo real aplicado. Esta aportación está muy en la línea de la experiencia personal del propio Semprún, con muchos puntos en contacto con la del propio London: resistentes comunistas, relacionados con España (London fue brigadista), reclusos en un campo de concentración, militantes activos y por últimos expulsados del partido, lo que incorpora un interesante cruce de personalidad.

De hecho, ambos se conocían antes de película, ya que fue Semprún fue quien le presentó a Gravas. (Céspedes Gallego, 2015, pág. 90). Ya En las últimas secuencias, London retorna a su país en 1968 para publicar su autobiografía durante la Primavera de Praga, con ilusión por el cambio interno, donde coincide por azar con la invasión soviética lo que supone su segunda y definitiva derrota.

En definitiva, la película plasma el funcionamiento de la represión de un sistema estalinista mediante purgas injustificadas, a diferencia de otros regímenes totalitarios con unas características específicas. La más relevante es que los afectados son altos cargos del Partido y presentan una amplia carrera de militancia, en ningún caso opositores y sin ningún delito institucional a sus espaldas ya que se trata de eliminar a futuros críticos del partido, no actuales, de ahí la necesidad de una confesión pública de la culpa, aunque están convencidos con razón de su inocencia. Vinculado con lo anterior está la necesidad de respetar la formalidad jurídica del castigo y su ejemplaridad para el resto de la sociedad, a través de un juicio público con total apariencia de cumplimiento de las leyes; por eso los detenidos no desaparecen, ni se ejecutan a los pocos días de su detención.

3.7. Z (1969)

En un país regido por una corrupta democracia, donde el gobierno utiliza a la Policía y al Ejército para erradicar cualquier amenaza izquierdista, un diputado de la oposición es asesinado en plena calle cuando acababa de presidir un mitin a favor del desarme internacional. De la investigación del caso se encarga un joven magistrado vinculado con el régimen, no consciente de que se trata de un crimen político cometido por sicarios a sueldo. Al mismo tiempo, un ambicioso periodista se servirá de métodos poco ortodoxos para acumular pruebas, con las que inculpar a varios militantes de un partido de extrema derecha. Éstos, a su vez, atribuyen la responsabilidad del atentado a altos cargos de la policía y del ejército.

La película está basada en un hecho real acaecido en la Grecia de 1963, previa al golpe de estado que derivó en la "Dictadura de los coroneles", narrando (bajo nombres ficticios) el asesinato del diputado opositor Grigoris Lambakis y la posterior investigación de caso por el juez Christos Sartzetakis (futuro presidente de Grecia en 1985), obstaculizada continuamente por el Estado; contexto histórico muy bien explicado por Gkotaridis (2017). También cabe señalar que la película tuvo problemas de rodaje en Francia, lo que obligó a filmar los exteriores en Argelia (Costa-Gavras & Semprún, Z, 1974, pág. 11).

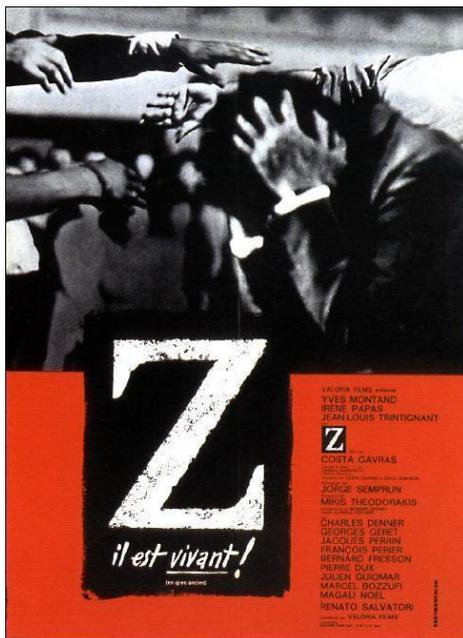


Fig. 6. Cartel de Z (1969).

La película tiene dos partes claramente diferenciadas. En la primera se describe el suceso de la agresión al diputado con todos sus antecedentes: organización de la agresión, ejecución y fallecimiento en el hospital donde este personaje es el eje central. Mientras que la segunda recoge todos los intentos del juez para llevar a los culpables a juicio, incluyendo la exposición de todas las trabas administrativas a la que se debe enfrentar: desaparición de testigos, agresiones y presiones del Ministerio del Interior. Esta doble narración cubre un espacio temporal de unos cuatro años (1963-1967) que permite al espectador comprobar la magnitud de las presiones y falsedades institucionales.

En el desarrollo de la película se aprecian con mucha claridad las tres claves del cine de Semprún. Por un lado, el poder, en este caso el gobierno griego, democracia de perfil bajo, herencia de la guerra civil donde las fuerzas conservadoras que ostentan el mandato gubernamental limitan la participación democrática, dificultando el voto o las candidaturas. Por otro se encuentra el conflicto planteado entre el partido de la oposición, en la órbita de una izquierda reformista y un gobierno que limita las manifestaciones públicas, capaz de organizar bandas armadas para provocar agresiones o actos que justifique una acción policial, política o judicial contundente. Y por último están las figuras de los resistentes, en este caso los dos personajes que encabezan el enfrentamiento, con interesantes diferencias: el diputado opositor que representa al resistente habitual contra el sistema y está dispuesto al sacrificio personal en aras de una causa justa; y el juez

instructor, joven perteneciente al aparato del poder que, en principio, se piensa que será conformista y aceptará la versión “oficial” del caso ya que desconoce el verdadero perfil del gobierno, hasta que se convierta en el nuevo resistente al enfrentarse al mismo al buscar la verdad del caso, para acabar sufriendo él mismo sus efectos represivos.

Como aportación central destaca la descripción de una situación de democracia imperfecta y que permite conocer la situación previa a un posible golpe de estado, lo que se manifiesta en diversas especificidades del marco político. En primer lugar señalar que, aunque formalmente pueda existir libertad de expresión, es muy fácil poner restricciones prácticas por la vía indirecta como se pone de manifiesto durante el alquiler del local: pérdida de documentación durante los trámites, dificultades para alquilar salas, autorizaciones sólo en locales de muy pequeño aforo, o poner obstáculos al acceso. Además, es posible ver las diversas formas de actuación de las instituciones del estado en ese contexto: militares que abusan de su posición, preparación de agresiones y ocultamiento de culpables, y manipulación de personas de bajo nivel económico o marginales para realizar los trabajos sucios. Para terminar, se puede apreciar en la línea de *Sección Especial*, las posibilidades de la Justicia cuando cumple su función, aunque sea en un entorno hostil si se asumen ciertos riesgos como el caso del juez.

3.8. La guerra ha terminado (1966)

La película narra tres días de la vida de Diego Mora, cuadro importante del Partido Comunista de España, al volver a París donde reside tras realizar una misión importante de resistencia política contra el franquismo desde el interior a primeros de la década de 1960. En el comité del partido da su visión de la realidad española del momento desde su actividad sobre el terreno, que choca con la de sus dirigentes, más próxima a la de la Guerra Civil. En esa situación, tiene dudas y escepticismo sobre la utilidad de su trabajo clandestino y las órdenes del partido.

La guerra ha terminado fue el segundo guion de Semprún y el primero que se centra en un tema político y, aunque en principio es una historia de ficción, su protagonista tiene un fuerte carácter autobiográfico de unos hechos que describirá con detalle *la Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) al que se ha hecho referencia anteriormente. Es un ejemplo claro de su actitud de resistente, que se enfrenta a una serie de conflictos que resumen la encrucijada política del momento. Por un lado, el enfrentamiento con la dictadura franquista como militante de un partido clandestino de oposición activa (no retórica) contra el régimen, perseguido policialmente con riesgo de su integridad y que, a su vez, tiene divergencias

importantes con su propio partido en un doble frente, tanto por la línea estratégica distanciada de la realidad de España, como táctica por los nombramientos de sucesores. Además, la juventud estudiantil del momento no comparte su forma de enfocar la lucha política y descalifica a los partidos comunistas tradicionales. En resumen, está atrapado entre su opinión, el partido y el futuro que viene.



Fig. 7. Cartel de *La guerra ha terminado* (1966).

Las aportaciones de la película son de varias clases. A nivel político cabe destacar la reflexión sobre la situación del Partido Comunista de España a mediados de la década de 1960, el cual se enfrenta a la necesidad de cambiar de estrategia política, tras los fracasos de la huelga general revolucionaria con bastante desconocimiento de la realidad del país; y la opinión de los jóvenes estudiantes, alejadas de la acción política y que hacen prever unas actuaciones violentas en el futuro, situación premonitoria, pues dos años después de la película sucederá el Mayo del 68.

La película ayuda a conocer el tipo de vida del militante clandestino, equilibrando su actividad política y su vida privada mostrando el paso de una a otra con naturalidad, incluyendo el equilibrio mental que se supone en esa doble vida. En este caso se pone de manifiesto detalles de esta actividad como: situaciones de riesgo vinculadas con la clandestinidad: pasaportes falsos o manipulados, problemas con el control de fronteras, o medidas de prudencia frente a posibles seguimientos policiales; los problemas de su vida privada, en especial en la relación de pareja y el encaje con su labor política; el impacto emocional de la detención de compañeros

por parte de la policía; o el modesto nivel de vida reflejado en las barriadas en las que vive la militancia.

3.9. *El atentado* (1972)

Darien es un periodista residente en París, y antiguo colaborador de Sadiel, un destacado líder opositor de un país del Magreb exiliado en Ginebra. A través del primero, Sadiel será convencido para viajar a Francia, y participar en un debate sobre colonialismo organizado por la televisión francesa. Ya en París es secuestrado por la policía francesa y entregado a los servicios secretos de su país que lo hacen desaparecer. Darien, enterado de la trampa, intenta hacer pública la situación, pero será asesinado por un agente de la CIA.

Film basado en el caso de Ben Barka (1920-1965), uno de los líderes de la oposición marroquí a los ocupantes franceses y posteriormente a Mohamed V y Hassan II. Exiliado y vinculado a grupos de izquierda, iba a ser el presidente de la Conferencia Tricontinental que se celebraría en la Habana en enero de 1966 como escaparate de protesta contra el colonialismo y el imperialismo. Fue secuestrado y desaparecido en octubre de 1965 en París coincidiendo con la visita del general Ufkir, ministro del Interior marroquí. Se cree que fue entregado a los servicios secretos de este país y asesinado, aunque su cuerpo no ha sido localizado y el secuestro sigue sin resolverse. Además, la figura de Ben Barka tenía una proyección internacional por su vinculación a los movimientos de izquierda internacionales, lo que implicaba que también estuviera señalado por EE. UU por lo que la CIA pudo colaborar en la desaparición.



Fig. 8. Cartel de *El atentado* (1972).

En cualquier caso, en su trama entran en juego muchos personajes y todos ellos tienen su grado de participación. Se combinan algunos de carácter claramente histórico como el propio Sadier (Ben Barka), o el coronel Kassar (general Ufkir), con otros de ficción que cumplen un rol dramático o simbólico.

Entrando en el contenido de la película aparecen elementos los claves del cine de Semprún. Un resistente en un papel relevante, que sería Sadiel el político principal y eje de la trama, aunque por metraje sea secundario. El poder al que se enfrenta de forma directa o indirecta que, en este caso, no está focalizado sino difuso, con muchos tentáculos que confluyen en la persecución política, delimitando tres países implicados en el caso que, a su vez plantea un conflicto contra el autoritarismo y el colonialismo que presenta diversas formas en función del país afectado: Marruecos, dictadura de la monarquía alauita que utiliza todos los medios represivos a su alcance a la que se enfrenta el opositor; Francia, cuyo gobierno es cómplice necesario para el secuestro y la desaparición, implicándose diversos estamentos del estado como la policía, el cuerpo diplomático, o los servicios secretos; y Estados Unidos ya que, en las escenas iniciales, se insinúa la molestia que en su servicio de inteligencia genera la persona de Sadiel, pues temen las consecuencias de la Tricontinental como factor agitador de Latinoamérica, en el marco de la Guerra Fría.

El conocimiento sobre la implicación y forma de actuación de un país democrático en un caso de terrorismo de Estado, vinculado con otro autoritario en confluencia de interés. Todo ello en aras de la supuesta “razón de Estado”, con EE. UU de apoyo en el contexto de la Guerra Fría. Es un ejemplo de situación de los primeros años de la década de 1960 donde el colonialismo político (no económico) da sus últimos coletazos.

3.10. *Netchaiev est de return (1991)*

A mediados de la década de 1980, Daniel Laurençon, apodado “Netchaiev”, antiguo miembro de una cédula radical de extrema izquierda francesa advierte de un ataque con bomba en un centro comercial de París, unos minutos antes de su explosión. En el pasado Daniel fue traicionado por sus antiguos compañeros, disconformes por su evolución hacia el terrorismo y presuntamente muerto en Gibraltar años atrás. Su padre, antiguo resistente y responsable de los servicios secretos, intenta aclarar la situación y para ello contactará con los antiguos compañeros de su hijo ya integrados en la sociedad.

Aunque la película se basa en una novela de ficción, tiene un contexto histórico bastante definido como las actuaciones terroristas de la década de los

setenta derivadas de la evolución de los movimientos de protesta posteriores a Mayo del 68. Conviene recordar que estos años fueron muy activos en actividades terroristas de diverso origen y naturaleza, tanto en Europa como en Latinoamérica, sin olvidar el caso palestino.

El terrorismo de la década de los setenta es una de las últimas etapas de los procesos revolucionarios del siglo XX, y Semprún lo aborda en su libro *Netchaiev ha vuelto* (1988) con una finalidad concreta: diferenciarlo de la actividad de la Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial siguiendo su teoría del terrorismo “justo” e “injusto” (Amaral, 2011, pág. 29 y sig.).

En este último conflicto, reflejado en *Sección Especial* más los antecedentes en los guerrilleros de *Desastres de la Guerra*, se lucha contra el fascismo ocupante y por la democracia, por lo que los homicidios son una forma más de prolongación de la guerra en el frente ante un enemigo militarmente superior. Frente a ella el terrorismo post-68, es contra la democracia que, aunque más o menos imperfecta, da cauces de participación frente a unas alternativas de nula viabilidad y que generan en sí mismas su autojustificación. Estas reflexiones que son el soporte de la novela se diluyen en la película, y es una pena que el propio Semprún no se implicase en la versión cinematográfica de su libro, pues se pierden en el guion todos los aspectos más “semprunianos”: totalitarismo, conflicto político o resistencia y que en el libro se traducían en una reflexión sobre el conflicto generacional post-68, entre el resistente de los años cuarenta convertido en alto cargo de los servicios secretos, y su hijastro terrorista de izquierda en los setenta.



Fig. 9. Cartel de *Netchaiev est de retour* (1991).

De todo lo anterior, solo queda en la película el armazón argumental de una investigación, de un padre policía intentando salvar a su hijo (licencia de la adaptación), con la ayuda de sus antiguos compañeros, de sus nuevos amigos iraníes con los que está disconforme en su línea de actuación, incluyendo una limitada, aunque no eliminada reflexión política. Se plantea un enfrentamiento general, la democracia contra el terrorismo, pero en este caso presenta dos líneas diferentes. Por un lado, hay referencias verbales a un conflicto pasado entre revolucionarios post-68 contra democracia, utilizando la herramienta inadecuada del terrorismo con sus protagonistas ya reintegrados en la sociedad; y por otro, la línea argumental de la película desarrolla un conflicto entre la democracia contra el terrorismo árabe con fundamentos internacionales, aunque ni tan siquiera hay una reflexión teórica sobre el mismo, que podía haber dado lugar a una trama secundaria (al estilo de la presencia de Trotsky en *Stavisky*).

No se puede hablar del personaje del resistente como tal, pues ningún papel puede entenderse así. Daniel, aunque pudo serlo en el pasado, actualmente es solo un fugado más o menos equivocado; mientras que su padre, antiguo resistente, representa al Estado democrático “correcto”, pudiera entenderse como la versión moderna del propio Semprún, ministro del gobierno socialista español en ese momento, lo que lo origina un planteamiento totalmente diferente al del resto de películas de Semprún. En su enfoque tradicional el Poder (el Estado) es la figura negativa, frente al resistente que es la positiva; mientras que en este caso la situación es la inversa, el Estado ya es democrático y, aún con sus defectos es la imagen positiva frente al terrorista, negativa. En el fondo es una extensión de la teoría del terrorismo “justo” e “injusto” citada anteriormente y enlaza con las críticas a la nuevas generaciones posteriores a Mayo del 68 ya anticipadas en *La guerra ha terminado*.

4. CONCLUSIONES

En el contexto europeo del siglo XX, la figura de Jorge Semprún tiene especial importancia por la multiplicidad de ámbitos en los que ha actuado y situaciones en las que ha participado, en una doble vertiente: política e intelectual, teniendo en ambas un papel relevante que abarca desde 1943 hasta su muerte en 2011. Dentro de las actividades que desarrolló, la de guionista cinematográfico es la menos destacada actualmente, aunque escribió películas de gran prestigio en el contexto del cine de los años sesenta y setenta, centradas en la actividad política y de las

cuales, tras la revisión de una filmografía seleccionada, pueden extraer distintos perfiles de conclusiones.

Un bloque se refiere a una serie de elementos básicos internos sobre el grado de vinculación con la actividad política que configuran el contenido de sus guiones. El primero sería un entorno claramente politizado que, o bien es totalitario/autoritario, o es una democracia cuyos gestores vulneran sus propios valores, con la existencia de un conflicto, también político, de enfrentamiento contra el Estado. Otro factor relevante sería el elevado compromiso por parte del protagonista desencadenante de la acción, bien por militancia directa a un partido político o implicación con una causa, poniendo sus ideas por encima de su vida personal y a riesgo de ésta donde subyace un conflicto político detrás de la actuación. También pone de manifiesto el rol de las instituciones del Estado como límite frente al autoritarismo, pues siempre hay personajes que desde el interior de la Administración se enfrentan al abuso de poder o a la razón de Estado, y consiguen marcar límites a la autoridad con su actuación, con ejemplos como los jueces de *Z* y *Sección Especial*, el coronel Picquart de *El caso Dreyfus* o ciertos policías en *El atentado*. Con estos argumentos se puede concluir que la filmografía seleccionada de Semprún encaja perfectamente dentro de la figura del cine político, que se ha indicado anteriormente.

El segundo perfil de conclusiones se refiere a una serie de aportaciones centradas en el marco histórico que rodea dicha selección de películas pues los guiones de Semprún tienen siempre, además del componente una contextualización histórica específica. Sus películas están enmarcadas en entornos conflictivos históricamente definidos, bien de claro enfrentamiento al totalitarismo como la Francia de Vichy y la Checoslovaquia comunista; o en democracias en crisis como la Francia de la III República; con un entorno es totalmente europeo y casi se diría que mediterráneo ya que, excepto Checoslovaquia, todos los países afectados son considerados como tales: España: *La guerra ha terminado* y *Los desastres de la guerra*; Francia: *El caso Dreyfus*; *Stavisky*, *Sección especial* y *El atentado*; Grecia: *La mujer en la ventana* y *Z*, y Checoslovaquia: *La confesión*. En consonancia, sus personajes centrales son históricos en casi todos los casos, bien explícitamente como Artur London o Stavisky, o perfectamente identificables, como Lambakis, Ben Barka o el propio Semprún, y sus actuaciones están claramente definidas en el marco de la acción política del siglo XX, en especial la lucha del individuo organizado frente al abuso del poder. Sus acciones se sitúan o en un marco de militancia política activa y totalmente implicados con ella, de tal forma que las consecuencias de sus decisiones tienen un alto nivel de relevancia en los países afectados. También hay una acotación temporal situada entre 1930 y 1980 con la excepción de *Los desastres*

de *la guerra* y *El caso Dreyfus*, pero con su inclusión sirve de claro antecedente al desarrollo político del siglo XX.

Por todas las acotaciones anteriores y, tomando como referencia el trabajo de Rosenstone (2014) sobre Oliver Stone anteriormente citado y, a la vista la calidad de las aportaciones de su filmografía se puede considerar a Semprún como un narrador cinematográfico de los conflictos políticos del siglo XX.

Además, se van a tomar en consideración los anteriores elementos y establecer una secuencia temporal de los acontecimientos narrados, que permitan su relación con líneas de conflictos concretos del siglo XIX y XX, y que dan una perspectiva de la problemática política de este último siglo. Dicha secuencia quedaría establecida de la siguiente forma:

1. Los orígenes del liberalismo: *Los desastres de la guerra* (1808-1814). Basada en hechos reales.
2. Los antecedentes del enfrentamiento: *El caso Dreyfus* (1895). Basada en hechos reales.
3. Los años 30 (I). La crisis de las democracias en entreguerras: *Stavisky* (1933). Basada en hechos reales.
4. Los años 30 (II): el origen de la autocracia: *Una mujer en la ventana* (1936). Historia ficticia en contexto histórico real.
5. Los años 40. El colaboracionismo: *Sección especial* (1941). Basada en hechos reales.
6. Los años 50. El socialismo real: *La confesión* (1952). Basada en hechos reales.
7. Los 60 (I): La crisis de la democracia en la guerra fría: *Z* (1963). Basada en hechos reales.
8. Los 60 (II): La crisis de la izquierda en los sesenta: *La guerra ha terminado* (1964). Historia ficticia por base autobiográfica.
9. Los 60 (III): Las crisis de la democracia y el colonialismo: *El atentado* (1965). Basada en hechos reales.
10. El post-68: el terrorismo de izquierda: *Netchaiev ha vuelto* (198X). Historia de ficción.

Con esta secuencia se puede establecer una vinculación tiempo-situación-película y se puede afirmar que, a través del cine de Semprún, es posible aproximarse al conocimiento de los conflictos políticos europeos del siglo XX.

A modo de síntesis final de las conclusiones, de la filmografía como guionista de Jorge Semprún en las que el autor ha tenido una participación relevante, se puede

afirmar que son películas con un alto nivel de implicación política y que todas ellas presentan una importante base histórica, de tal forma que permiten considerar a Semprún como un narrador cinematográfico de los conflictos políticos del siglo XX. Además, es posible establecer una secuencia temporal de los acontecimientos narrados, que permite su relación con líneas de conflictos concretos del siglo XIX y XX y que dan una perspectiva evolutiva de la problemática política de Europa de este último siglo.

5. FILMOGRAFÍA

- Apprederis, F. (Dirección). (2009). *Ah, c'était ça la vie!* [Película].
- Apprederis, F. (Dirección). (2011). *Le temps du silence* [Película].
- Arcady, A. (Dirección). (1997). *K* [Película].
- Biberman, H. (Dirección). (1954). *La sal de la tierra* [Película].
- Boisset, Y. (Dirección). (1972). *El atentado* [Película].
- Boisset, Y. (Dirección). (1994). *El caso Dreyfuss* [Película].
- Camus, M. (Dirección). (1983). *Los desastres de la Guerra* [Película].
- Costa-Gavras (Dirección). (1969). *Z* [Película].
- Costa-Gavras (Dirección). (1970). *La confesión* [Película].
- Costa-Gavras (Dirección). (1975). *Sección Especial* [Película].
- Deray, J. (Dirección). (1991). *Netchaiev est de return* [Película].
- Granier-Deferre, P. (Dirección). (1976). *La mujer en la ventana* [Película].
- Losey, J. (Dirección). (1978). *Las rutas del sur* [Película].
- Macdonald, K. (Dirección). (2021). *The Mauritanian* [Película].
- Olivera, H. (Dirección). (1974). *La Patagonia rebelde* [Película].
- Pakula, A. (Dirección). (1972). *El candidato* [Película].
- Pontecorvo, G. (Dirección). (1966). *La batalla de Argel* [Película].
- Preminger, O. (Dirección). (1962). *Tempestad sobre Washington* [Película].
- Renoir, J. (Dirección). (1943). *Esta tierra es mía* [Película].
- Resnais, A. (Dirección). (1966). *La guerra ha terminado* [Película].
- Resnais, A. (Dirección). (1974). *Stavinsky* [Película].
- Rosi, F. (Dirección). (1962). *Salvatore Giuliano* [Película].
- Rossellini, R. (Dirección). (1948). *Alemania Año Cero* [Película].
- Rossen, R. (Dirección). (1949). *El político* [Película].
- RTVE . (19 de febrero de 2012, min. 57:10). *Premios Goya 2012*. Recuperado el 2 de marzo de 2021, de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-goya/premios-goya-2012-parte-2/1327496/>
- Santiago, H. (Dirección). (1986). *Les trottoirs de Saturne* [Película].

Schoendoerffe, P. (Dirección). (1966). *Objectif: 500 millions* [Película].

Taberna, H. (Dirección). (1999). *Yoyes* [Película].

Vancini, F. (Dirección). (1988). *El Salvador, le pays des quatorze volcans* [Película].

Von Trotta, M. (Dirección). (1981). *Las hermanas alemanas* [Película].

6. BIBLIOGRAFÍA

Amaral, S. (2011). *El largo viaje de un rojo español: del marxismo a la libertad Jorge Semprún*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset. Obtenido de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2013-07-29-3-11.pdf>

Amo Gonzalez, I. (2015). *EL heterónimo Federico Sanchez en la obra de Jorge Semprún*. Malaga: Universidad de Malaga.

Augstein, F. (2010). *Lealtad y Traición. Jorge Semprún y su siglo*. Barcelona: Tusquets.

Berstein, S. (2003). *Los regímenes políticos del siglo XX*. Barcelona: Ariel.

Carrillo Solares, S. (2006). *Memorias (edición revisada y ampliada)*. Madrid: Planeta.

Céspedes Gallego, J. (2012). *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación Vol 1: Autobiografía y novela*. Berna: Peter Lang.

Céspedes Gallego, J. (2015). *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación. Vol. II: cine y teatro*. Berna: Peter Lang.

Costa-Gavras, & Semprún, J. (1974). *Z*. Barcelona: AYMA.

De Pablo, S. (2014). Cine y nacionalismo vasco: el caso de ETA político-militar. En Á. Hueso, & G. Camarero, *Hacer historia con imágenes* (págs. 199-220). Madrid: Síntesis.

Delclos, T. (1974). Cine político ¿Un nuevo género? *Dirigido por...*(11), 38-41.

Fejo, A. (2001 de enero de 2001). *filasiete.com*. Recuperado el 8 de noviembre de 2020, de <https://filasiete.com/noticias/entrevistas-protagonistas/entrevista-con-el-profesor-pierre-sorlin-de-la-universidad-de-bolonia/>

Ferrán, O., & Herrmann (eds.), G. (2014). *A critical companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After*. Nueva York: Palgrave McMillan.

Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

Ferro, M. (1995). Pautas para una investigación. En M. Ferro, *Historia contemporánea y cine* (págs. 21-27). Barcelona: Ariel.

Ferro, M. (2008). *El cine. Una visión de la historia*. Madrid: Akal.

Fox Maura, S. (2016). *Ida y vuelta. La vida de Jorge Semprún*. Madrid: Debate.

Gkotzaridis, E. (2017). "Who Really Rules this Country?" Collusion between State and Deep State in Post-Civil War Greece and the Murder of Independent MP Grigorios Lambrakis, 1958-1963. *Diplomacy & Statecraft*, 28(4), 646-673.

- Hernandez Toledano, E. (2016). El cine como fuente histórica a través de Alemania, Año cero (Roberto Rosellini, 1948). En A. M. Velasco, & I. Reguero, *La Historia a través de los MASS MEDIA* (págs. 35-46). Madrid: Creaciones Vicent Gabrielle.
- Hobsbawn, E. (1995). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Hueso Montón, A. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Hueso Montón, J. (2014). Visiones del pasado en el cine de Ettore Scola. En J. Hueso, & G. Camarero, *Hacer historia con imágenes* (págs. 105-126). Madrid: Síntesis.
- Hueso, A. L., & Camarero (ed.), G. (2014). *Hacer historia con imágenes*. Madrid: Síntesis.
- Ilundáin, D. (Dirección). (2015). *B, la película* [Película].
- Instituto Cervantes. (2012). Recuperado el 30 de 10 de 2022, de Instituto Cervantes: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/semprun_jorge.htm
- La Rochelle, D. (1931). *La mujer en su ventana*. Madrid: EDIC Ulises.
- Levy, B.-H. (2011). Laudatorio. En V. AA., *Homenaje a Jorge Semprún* (págs. 29-41). Madrid: Amigos del Museo del Padre.
- Linares, A. (1976). *El cine militante*. Madrid: Castellote.
- London, A. (2000). *La confesión: en el engranaje del Proceso de Praga*. Vitoria: Ikusagger.
- Martí, O. (Junio de 1974). Cannes 74. *Dirigido por...*(14), 20-40.
- Monterde Lozoya, J. (1986). *Cine, Historia y Enseñanza* (Vol. 29). (C. d. pedagogía, Ed.) Barcelona: Laia.
- Morán, G. (1986). *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España (1939-1985)*. Barcelona: Planeta.
- Nieto, F. (2014). *La aventura comunista de Jorge Semprún. Exilio, clandestinidad y ruptura*. Barcelona: Tusquets.
- Nieto, R. (1999). *Diccionario de Términos Políticos*. Madrid: Acento.
- Perez Bowie, J. (2014). Lecturas cinematográficas del siglo XIX español. En A. Hueso, & G. Camarero, *Hacer historia con imágenes* (págs. 149-166). Madrid : Síntesis.
- Pla (ed.), X. (2010). *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*. Kassel: Reichenberger.
- Ragache, G., & Ragache, J.-R. (1992). *The Daily Life of Writers and Artists under the Occupation: 1940-1944*. Paris: Hachette.
- Real Academia Española. (2021). *RAE.es*. Recuperado el 27 de 02 de 2021, de <https://dle.rae.es/resistente>
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes* (Edición original en inglés en 1995 ed.). Barcelona: Ariel.

- Rosenstone, R. (2014). *La Historia en el cine. El cine sobre la Historia*. Madrid: Rialp.
- Rubio Pobes, C. (2010). *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Sánchez Delgado, P. (1993). *Repercusiones de la escuela de "Annales" enseñanza de la historia en España (tesis doctoral)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Semprún Maura, J. (1976). *El largo viaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Semprún Maura, J. (1977). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta.
- Semprún Maura, J. (1979). *El desvanecimiento*. Barcelona: Planeta.
- Semprún Maura, J. (1981). *Aquel domingo*. Barcelona: Planeta.
- Semprún Maura, J. (1982). *La algarabía*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Semprún Maura, J. (1988). *Netchaiev ha vuelto*. Barcelona: Tusquets.
- Semprún Maura, J. (1993). *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Barcelona: Tusquets.
- Semprún Maura, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- Semprún Maura, J. (2001). *Viviré con su nombre, morirá con el mio*. Barcelona: Tusquets.
- Semprún Maura, J. (2003). *Veinte años y un día*. Barcelona: Tusquets.
- Sorlin, P. (1977). *Sociología del cine*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Sorlin, P. (1996). *Cines europeos y sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona: Paidós.
- Tébar Rubio-Manzanares, I. (2017). *Derecho penal del enemigo en el primer franquismo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Vázquez Montalbán, M. (1995). *Pasionaria y los siete enanitos*. Barcelona: Planeta.
- Velleré, H. (1972). *L'affaire de la section spéciale*. París: Fayard.