EL CAMINO DEL IMPOSTOR. MOTIVO Y AUTORREFERENCIALIDAD EN *LA GUERRA HA TERMINADO* (LA GUERRE EST FINIE, ALAIN RESNAIS, 1966)

GUSTAVO MONTES RODRÍGUEZ
VICENTE SANZ DE LEÓN
SAIDA SANTANA MAHMUT

INTRODUCCIÓN

Dice el narrador de *Veinte años y un día* que le es muy difícil escribir novelas porque en cada página se enfrenta a la realidad de su experiencia personal, de su memoria. «¿Para qué inventar —se pregunta— cuando has tenido una vida tan novelesca, en la cual hay materia narrativa infinita?» (Semprún, 2003: 250). Esta tensión entre ficción y memoria es una de las características de la producción literaria y cinematográfica de Jorge Semprún, puesto que «una vida dispersa por el exilio es una vida cuya única identidad permanente es la memoria[1]» (Alliès, 1994: 23). La vida del escritor, como la de su narrador, parece, efectivamente, novelesca: exiliado en Francia al comienzo de la Guerra Civil, miembro de la resistencia francesa, superviviente de un campo de concentración, militante del PCE en el exilio, activista antifranquista, disidente comunista, escritor, guionista, ministro de Cultura de Felipe González... El recorrido vital de Jorge Semprún, cuyo centenario se celebró en 2023, plantea uno de los modelos creativos «más polifacéticos que pueden encontrarse en el entorno europeo, y particularmente en el español a lo largo del siglo XX» (Jimeno Aranda, 2017: 60). Su obra se asemeja a una especie de palimpsesto inacabable, el mismo texto que se «reescribe sin cesar, con datos nuevos, juicios ponderados por la experiencia, recursos narrativos más complejos» (Fernández, 2004: 69). Sus distintas identidades están presentes en la mayoría de sus obras, a veces superpuestas, dado el particular estilo del escritor, que alterna tiempos y lugares en una estructura marcada por saltos temporales y digresiones. Sus personajes se presentan como trasuntos del propio Semprún, reconstruidos en esa incesante búsqueda que, asociada a una problematización de la identidad del exiliado (Rodríguez, 2022), aparece como fronteriza tanto en el autor como en sus personajes.

La segunda película como guionista de Jorge Semprún, *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, Alain Resnais, 1966), se articula a través de dos motivos recurrentes, el impostor y el viaje, que se reflejarán casi literalmente una década después en *Autobiografía de Federico Sánchez* (Semprún, 1977), una de sus novelas más conocidas, y posteriormente en el conjunto de su obra. El protagonista de la película es un activista que regresa a Francia con pasaporte falso tras una misión en la dictadura franquista. Su paso por la frontera es el inicio de un proceso de ocultamiento que implicará la asunción de diferentes identidades para ocultar el objetivo de su misión: la organización de una huelga general que sería el desencadenante del final de la dictadura, según sus compañeros de partido, y cuyo resultado cuestiona el personaje. Pero es un revolucionario profesional, como afirma de sí mismo, y llevará a cabo un protocolo que implica, indeclinablemente, acudir a la mentira. Pese a que la impostura le hará cuestionarse su verdadera identidad, regresará a España por un sentido moral del deber, dirigiéndose a la frontera con otro pasaporte falso en un desenlace de carácter circular. El viaje del héroe, parafraseando la conocida expresión del antropólogo Joseph Campbell (2023), es en *La guerra ha terminado* el camino del impostor. El engaño, el disfraz, la falsificación y el peligro de su desvelamiento rigen la acción en ese viaje de constantes idas y vueltas transfronterizas.

UN MODELO DE ANÁLISIS DE LA IMPOSTURA

El motivo del impostor ha sido abordado extensamente por la literatura, el teatro y el cine (Montes y Sanz de León, 2021). El motivo, en la definición canónica de Frenzel, es el «componente elemental de un argumento» (1976: 7), entendido éste como estructura de incidentes sobre la que se arma la narración. Combinado con otros motivos, establece el desarrollo del relato. Los motivos son situaciones narrativas que se repiten: «llenas, por tanto, de significado humano» (Kayser, 1972: 77), «microestructuras narrativas» (Doležel, 1999: 59) y la «representación esquematizada de sucesos, situaciones, personajes, objetos o espacios» (Frenzel, 2003: 47) que se han desarrollado desde tiempos remotos saltando de relato en relato. A tal efecto, el impostor ya figura en la Odisea y está ligado al engaño. Ulises finge ser un pordiosero en su regreso a Ítaca, cuando desafía a los príncipes que pretenden su trono. Y antes, cuando se enfrenta al cíclope en Trinacria, como recoge el novelista mexicano Carlos Fuentes:

> La Odisea es la historia de un hombre que debe disfrazarse para obtener lo que quiere: el regreso a Ítaca. Ante el gigante Polifemo, para escapar disfrazado, declara que es Nadie. Pero sólo Nadie puede llegar a ser alguien. Disfrazado, Ulises viaja capturado, al mismo tiempo, por un pasado colectivo, arquetípico, que lo identifica. [...] Mediante esta estrategia, Homero nos permite ver la obra en el momento de hacerse. Mediante el disfraz, la mentira, el poeta nos brinda acceso a la autobiografía del poema (Fuentes, 1993: 89).

En el caso que nos ocupa, el viaje transfronterizo de Diego Mora, que como Ulises lleva sobre sus hombros el pasado de la guerra y el exilio, es también el viaje de la mentira. «Escogí [...] un porvenir por medio del compromiso político, [...] me convertí en otra persona, en Federico Sánchez, para poder continuar siendo alguien», afirma el propio Semprún (1993: 29). Mediante la estrategia de la impostura, el autor da cuenta de esa «autobiografía» del texto mientras sucede delante del espectador y que, de un modo vicario, también es la autobiografía del propio Semprún, reconstruida a través de una doble mentira: la estructura del proceso de impostura y el propio texto como producto, como simulacro mimético de lo real.

El motivo del impostor es característico de las novelas y películas de espías, tan cercanas al procedimiento narrativo de *La guerra ha terminado*. En ellas la impostura vehicula la narración a

EL VIAJE TRANSFRONTERIZO DE DIEGO MORA, QUE COMO ULISES LLEVA SOBRE SUS HOMBROS EL PASADO DE LA GUERRA Y EL EXILIO, ES TAMBIÉN EL VIAJE DE LA MENTIRA

través de dos lógicas contrapuestas que, según se focalice la acción, dan lugar a dos tipos de relatos: el *Relato de la impostura*, si el personaje actúa en defensa del secreto frente a la acción de otros, y el *Relato de desvelamiento*, en el que se muestra a un personaje en la tarea de descubrir el secreto a través de la investigación (Montes, 2009). En ambos casos, la ocultación determina el desarrollo de la narración, puesto toda impostura implica un posible desvelamiento. *La guerra ha terminado* se inserta dentro del relato de la impostura. Nos encontramos ante un personaje sumergido en un incesante proceso de ocultación sustentado a través del disfraz y el engaño.

Este análisis pretende establecer el funcionamiento de los mecanismos de la impostura basados en la dicotomía ocultación/desvelamiento, determinando con ello el recorrido narrativo del personaje. Múltiple impostura en *La guerra ha terminado*, puesto que al igual que el autor concreto se reconstruye en cada uno de sus textos, su protagonista —Diego Mora— adquiere identidades que se superponen unas a otras, reescribiéndose constantemente en un proceso que implicará a otros personajes en la construcción/reconstrucción de la impostura. Dadas las características de la poética de Semprún, es insoslayable relacionarlo con instancias de la enunciación como el autor concreto, el autor implícito y el narrador, que adquiere la voz del propio Semprún en la versión original de la película en francés, como oportunamente ha observado Jaime Céspedes (2013), insertándose así la presencia metafórica del autor dentro del relato, en esa tensión entre ficción y realidad que, más allá de la forma discursiva que adopte, caracteriza su obra.

En este sentido, se ha diseñado un modelo específico de análisis que vincula presupuestos narratológicos, particularmente aportaciones analíticas de Aumont y Marie (1993) y de Casetti y Di Chio (1996), con elementos provenientes de la pragmática del lenguaje y la dramatología. Este enfoque establece un modelo cuya configuración (Imagen 1) no pretende una exhaustividad analítica, sino identificar los factores que intervienen en la construcción del proceso de impostura. Para garantizar su operatividad, por tanto, se contempla un número limitado de elementos.

Perspectiva teórica	Conceptualización	Niveles de análisis	Categorías de análisis
Narratología	Narrativa Audiovisual	Construcción dramática	Personaje (Patente/Ausente/Latente) Nombre/heterónimo Objetivo/Estrategia/Motivaciones Competencia/Performance Relevancia/Focalización
⇑			
Pragmática del lenguaje	Retórica del proceso lingüístico	Acto locutivo Acto ilocutivo Acto perlocutivo	Literalidad Intencionalidad Efecto Ocultación Voz narrativa Diálogo/Monólogo

Imagen 1. Modelo de análisis de la impostura

En su elaboración se ha entendido que la construcción de la identidad —o la falsa identidad en el caso que nos ocupa— es fundamentalmente lingüística, puesto que, como afirma Emilio Lledó (2011), a través del lenguaje se transmite lo que somos, lo que nos conforma como individuos frente a los otros. En este sentido, se consideran las aportaciones teóricas de J. L. Austin (2004) respecto a las dimensiones del acto del habla —locutiva, ilocutiva, perlocutiva— y, buscando una operatividad específicamente audiovisual, de Gustavo Montes (2009) respecto al uso del silencio en el diálogo cinematográfico. Del mismo modo, se ha recurrido a aspectos relativos a los grados de representación del personaje según el modelo de análisis dramatológico de García Barrientos (1991; 2001), privilegiándose en la observación la relación del personaje patente —los distintos disfraces— y el personaje latente —Diego Mora, pero también los disfraces superpuestos—.

LA DEIXIS DE LA IMPOSTURA: EL NARRADOR

La voz del narrador aparece al principio de *La guerra ha terminado* sobre distintas imágenes de la frontera franco-española: «Contemplas de nuevo los montes de Biriatou [...] Una vez más cruzas esta frontera a la luz temblorosa del amanecer [...]. Una vez más vas a pasar» (02:21 min.). El narrador utiliza el lenguaje en su dimensión locutiva, el contenido de lo que dice está orientado a situar al lector implícito —el espectador en último extremo— en un lugar y una acción determinados. Hay una alusión directa al motivo del viaje. El viaje está sucediendo, pero ha sucedido antes y parece recurrente, como muestra la anáfora «una vez más», que anuncia una posibilidad que se confirmará en el desenlace con un nuevo viaje.

La utilización de la segunda persona del singular crea una cierta ambigüedad: ¿Quién cuenta la historia? ¿Un narrador externo que se dirige al personaje o la voz del personaje que se dirige a sí mismo en segunda persona? El narrador en segunda persona informa, contextualiza, resume el pasado, anuncia lo que va a ocurrir y activa la incertidumbre en torno a la actividad clandestina: «Nadie debe ir allí. Y menos Juan. Caería en la trampa» (16:17 min.), «ciertos indicios indicaban el peligro» (20:59 min.), «el mundo cerrado en el que vivimos se ha vuelto inestable, turbio, lleno de trampas» (21:07 min.), «te ve como si fueras el malvado mensajero de esta realidad opaca, imprevisible» (24:08 min.). Los términos trampa, peligro, inestable, turbio e imprevisible se insertan en la posibilidad del desvelamiento de un personaje que ha sido señalado como impostor desde el momento en que lleva un pasaporte con una fotografía falsa y que, en un intento de cuestionar la impostura, revisará la policía francesa antes de interrogarlo.

El pasaporte y otros objetos introducen más tarde el uso de la primera persona en la voz del narrador. En relación con la impostura, esto es muy revelador. El protagonista ya está en su domicilio particular y ha sido reconocida su verdadera identidad ante el espectador. Su pareja pronuncia su nombre mientras lo abraza, reconociéndolo. Una vez a solas, inicia el procedimiento de catalogar los objetos de forma rutinaria, separando la vida real de la ficticia. Deja los billetes españoles a un lado, apunta los gastos realizados, opera sobre el pasaporte y luego sobre el tubo de dentífrico que oculta un mensaje. Procede en silencio, roto por la voz del narrador, que habla en primera persona, identificándose con la conciencia del protagonista con breves comentarios locutivos. Al finalizar la tarea, dice: «La paciencia y la ironía son las virtudes principales del bolchevique» (57:35 min.). Es

¿QUIÉN CUENTA LA HISTORIA? ¿UN NARRADOR EXTERNO QUE SE DIRIGE AL PERSONAJE O LA VOZ DEL PERSONAJE QUE SE DIRIGE A SÍ MISMO EN SEGUNDA PERSONA?

el único uso ilocutivo del lenguaje, una ironía que delata que el trabajo del impostor, más allá del peligro o la aventura, convive con una parte tediosa y burocrática.

La primera persona está reservada, por lo tanto, a los momentos en los que el personaje se muestra en su identidad real: Diego Mora. La segunda persona corresponde a las secuencias en las que aparece el impostor, es decir: Carlos, la identidad como activista del primero, y que en el desarrollo de la acción será también René Sallanches, Domingo y Gabriel Chauvin, señalando la multiplicidad de imposturas (Imagen 2). Para entonces la ambigüedad inicial quedará resuelta. Se trata de un narrador/personaje que se dirige en segunda persona a sí mismo. En realidad, a su yo impostor, puesto que su voz acudirá a las imágenes de esos otros yo ficticios que debe asumir. En ambos casos, el narrador se identifica, no obstante, con el personaje. Según la terminología de Genette (1989), narrador y personaje tendrían el mismo grado de conocimiento sobre los hechos (N=P). Ahora bien, cabría interpretar que en los momentos en los que el narrador establece acontecimientos futuros a los que el personaje, en buena lógica, no podría acceder, puesto que aún no los ha vivido y se produciría lo que Genette (1989) denomina paralepsis, esto es, el narrador ofrece más información de la que autoriza el código de focalización. Sin embargo, no se produce tal transgresión, puesto que las enuncia como expectativas que podrían o no realizarse.

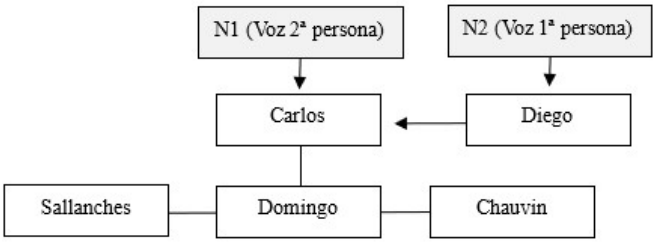


Imagen 2. Deixis de la impostura

La alternancia de la segunda y la primera persona muestra el desdoblamiento del narrador, y lo sitúa en la realización de una función deíctica. Apunta el camino de la impostura y establece instrucciones específicas de lectura, señalando el relato como objeto ficticio, como simulacro de la vida del autor concreto, y transgrediendo a través de la instancia enunciadora las reglas canónicas de la forma genérica: el thriller de espías, al que sólo pertenece en apariencia. El desdoblamiento es, además, doble, valga el juego de palabras, puesto que la voz del narrador es la del propio Semprún en la versión original en francés y de un doblador distinto al del personaje en la española.

La guerra ha terminado se cierra con imágenes del entierro de un compañero del protagonista, que alternan con planos de su regreso otra vez a la frontera en un coche, en simetría con las imágenes que abren el relato. El narrador procede a concluir la clausura en la secuencia silente, confirmando la recurrencia de la anáfora del inicio:

Piensas que el 30 de abril no habrá huelga en Madrid, pero partes hacia la hermandad de los largos combates [...]. Te reunirás con Juan e irás con él a Madrid. Una vez más llamarás a puertas. Te abrirán desconocidos y les dirás, sean quienes fueren, que el sol se levanta por Benidorm. Tras la contraseña, te harán pasar y estaréis juntos [...] Como si fuera tu primer viaje, como si la lucha comenzara hoy (1:54:40 min.).

Una vez más el personaje deja atrás su verdadera identidad y comienza otro proceso de ocultamiento, con otro pasaporte falso que le ha entregado un compañero, con su foto sustituyendo a la de otro, con otro nombre... De nuevo, impostor. De nuevo, en camino.

LA IMPOSTURA SUPERPUESTA

El inicio del relato señala al protagonista, que carece de nombre, como impostor a través del diálogo de dos personajes que van a cruzar la frontera en un automóvil. Poco se cuenta de él, salvo

que es español. Es nadie porque sólo siendo nadie puede llegar a ser alguien. Ese alguien es, en primera instancia, René Sallanches, cuya identidad —consignada en el pasaporte que el protagonista entrega a la policía (05:32 min.)— ha usurpado. Sallanches, diplomático francés que colabora con el movimiento antifranquista, es un personaje ausente que no aparecerá en el relato, salvo en la verbalidad de otros personajes y en la fotografía que un compañero del protagonista volverá a poner en el pasaporte. La competencia en el engaño y el disfraz del impostor se ha presentado en un diálogo con el conductor: «Oyéndote, nadie diría que eres español» (05:32 min.). En el interrogatorio con la policía mostrará su habilidad en la manipulación de una lengua que no es la suya. A través de ella, imprime verosimilitud a su falsa identidad, relatando detalles concretos de la vida de Sallanches, evitando las trampas y atendiendo a lo que le ocupa con tranquilidad, aun cuando acecha el engaño: esa llamada telefónica que la policía realiza a su supuesta hija (06:36 min). Nunca ha visto a Sallanches ni a su hija, nos informará más tarde cuando desvela la estrategia de entrada clandestina a Francia a la esposa de su conductor (10:08 min.): «Si lo he entendido bien, el pasaporte es falso, pero el teléfono es auténtico», dice ella. «No, todo es auténtico. El pasaporte, René Sallanches, su hija, el teléfono, todo. Lo único falso aquí es mi identidad», revela. La dimensión ilocutiva está presente en el interrogatorio policial. La intención es convertir la mentira en acto locutivo. En cambio, en la segunda conversación emerge la dimensión locutiva para explicar el engaño, no sólo a su interlocutora, sino también al espectador en ese doble destinatario —personaje y lector implícito— que caracteriza la construcción del diálogo cinematográfico.

El impostor es competente para ejecutar su actuación, para ser nadie, y, por lo tanto, para ser muchos. También es Carlos, un personaje latente, como latente es Diego Mora, su verdadera identidad, cuando toma el tren y deambula por la ciu-

EL IMPOSTOR ES COMPETENTE PARA LLEVAR A CABO LA PERFORMANCE, PARA SER NADIE, Y, POR LO TANTO, PARA SER MUCHOS.

dad en busca de información sobre un compañero que está en peligro. Sallanches y Carlos comparten el mismo traje, el mismo maletín con el que se desplaza el impostor, puesto que el disfraz no es físico, sino lingüístico: se construye a partir de la manipulación de las palabras y los silencios. En los diálogos con los camaradas que preparan fondos falsos en un coche, prima la dimensión locutiva, que informa al espectador de los planes de futuro, puesto que la impostura es compartida (28:05 min.). El nombre de Carlos, que aparece como verdadero, oculta un segundo personaje latente: Diego Mora, al que el espectador no tendrá acceso hasta que su pareja desvele su identidad real.

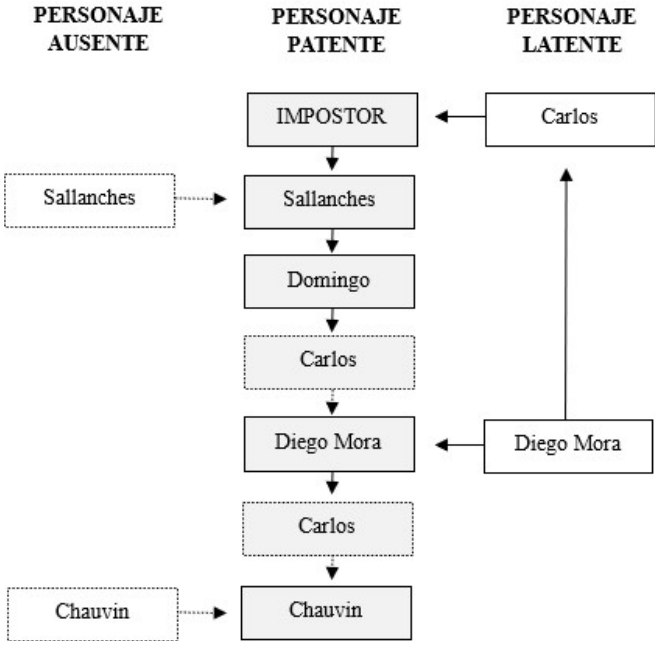


Imagen 3. La impostura superpuesta

En su encuentro con Nadine —la hija de Sallanches—, Carlos volverá a ser otro. En este caso, Domingo, una tercera impostura que dará paso

más tarde a Gabriel Chauvin, la cuarta y última (Imagen 3). Al principio, Domingo tampoco tiene nombre. En el apartamento de los Sallanches tiene lugar un diálogo de seducción, que alterna los silencios y las miradas con un uso ilocutivo del lenguaje, lleno de sobreentendidos, tanto por parte de él como de ella. «¿He hecho bien de padre cariñoso?», dice él. «Mi padre, cuando se pone cariñoso —responde ella—, no me llama cielo. Me llama Nana» (33:13 min.). Luego, tras explicarle que debe volver para entregarle el pasaporte, ya con la foto de su padre, por si lo reclama la policía, ella observa la imagen. «Sí, podría ser mi padre», dice. «Sí, Nana», apostilla él (35:18 min.). Se besan y se desplazan al dormitorio donde tienen relaciones íntimas. Para Nana el impostor aún no tiene nombre. Sólo en la despedida, le preguntará cómo se llama, a lo que responde Carlos o Diego: «A veces, cuando oigo mi nombre, me sobresalto» (38:16 min.); más bien Diego, ese personaje latente que desconoce el espectador. Es una debilidad, pero ante la insistencia de Nana regresa otra vez la mentira y responde con otro nombre falso: «Domingo». El impostor está condenado a mantener su disfraz para garantizar su supervivencia, en este caso también personal, puesto que ha mantenido en secreto su heterónimo como activista. Al día siguiente será de nuevo Carlos y se dirigirá a una cita clandestina con los miembros del comité del partido. Se enfrentará a ellos al defender el aplazamiento de la huelga general hasta que se aclare el paradero de sus compañeros desaparecidos (01:12:19 min.). Y será de nuevo Domingo en un segundo encuentro con Nadine, que se produce en un café porque descubre que la policía vigila el domicilio de los Sallanches (01:24:05 min.). Y volverá a ser Carlos frente a los amigos de la chica, jóvenes revolucionarios que preparan un atentado contra la industria del turismo franquista y defenderá, con los mismos argumentos que le dieron a Carlos sus camaradas, la idoneidad de la huelga general como medio de acabar con la dictadura, aunque para aquellos sea Domingo, el activista español amigo de Nadine (01:45:41min.).

La despedida de Domingo y Nadine en la entrada de una estación de metro marca el inicio de un nuevo viaje. Él permanece en silencio ante las preguntas de la mujer: «¿Me llamarás mañana?», «¿Te vas?», «¿Me llamarás a la vuelta?», «¿Volverás?» (01:51:52 min). Sin responderle, Domingo se adentra en las entrañas del metro. Un nuevo viaje conlleva un nuevo secreto, una nueva impostura. Esta se lleva a cabo a través de un pasaporte nuevo en el que figura otro nombre: Gabriel Chauvin, un personaje ausente y del que nada se sabrá más allá de su denominación.

LA IDENTIDAD AUTORREFERENCIAL DEL IMPOSTOR

Carlos camina solo por la ribera del Sena (39:43 min.). Ya es de noche. Las imágenes se intercalan con planos subjetivos de la mente del personaje: una mujer madura aún bella. Son primeros planos que muestran su rostro, su cuello y su pelo. La desea. No es la primera vez que aparece en el relato. Su rostro se alternó con los planos de la Nadine en su encuentro sexual con el impostor (35:20 min.). La mujer es Marianne —la pareja de Diego Mora—, cuya identidad se ha ocultado al espectador hasta que ella pronuncie su nombre el domicilio familiar y, entonces, los identifica a ambos. Los planos subjetivos, ocularización interna primaria en la terminología de Gaudreault y Jost (1995), muestran la tensión interior del protagonista ante la múltiple impostura a la que se ve sometido. Sólo entonces el espectador conocerá que el impostor que ha sido Carlos, primero encarnando a René Sallanches y

LOS PLANOS SUBJETIVOS MUESTRAN LA TENSIÓN INTERIOR DEL PROTAGONISTA ANTE LA MÚLTIPLE IMPOSTURA.

luego a Domingo, es en realidad otro. En las siguientes secuencias asistirá a la torpeza de Diego Mora para mantener el secreto frente a los invitados de su pareja, puesto que contradice la versión que ésta —cómplice del secreto— les ha dado para justificar su ausencia. Ahora, la impostura es inversa: si antes Carlos intentaba mantener oculta la identidad de Diego Mora bajo el disfraz, ahora éste trata de esconder su identidad como impostor. La competencia en la primera ha sido evidente. Sin embargo, en el segundo caso se quiebra y pone en peligro la impostura. La dimensión ilocutiva que ha regido su actividad es sustituida por la verdad locutiva cuando Diego, presionado por la insistencia de los invitados sobre la situación en España, estalla:

España se ha convertido en la buena conciencia lírica de la izquierda. Un mito de viejos combatientes. Catorce millones de turistas viajan a España. España, meca del turismo, leyenda de la Guerra Civil, todo mezclado con Lorca. Yo ya estoy harto de Lorca. [...]. Yo no estuve en Teruel ni en la batalla del Ebro. Los que hacen cosas por España, cosas importantes, no estuvieron allí. Tienen 20 años, pero a ellos les mueve el futuro, no el pasado. España no es el 36, sino la realidad del 65 por muy desconcertante que parezca. Treinta años después qué importan los combatientes. Disculpadme. Es algo complicado (46:14 min).

La disculpa final pone el acento en la incapacidad del protagonista para seguir hablando sin desvelar el secreto. Carlos se ha mostrado como un personaje activo que lleva a cabo profesionalmente su actuación lingüística. En cambio, Diego se comporta como un personaje pasivo, que sufre el interrogatorio de otros, y que si actúa lo hace a la defensiva, bajo la sospecha: «Si me toman por mentiroso, me da igual» (48:46 min.), le dice a Marianne. Ésta salta como un resorte: «Si tú mientes, yo miento». Su falsa identidad como Carlos también afecta a su mujer, puesto que es cómplice de una mentira en la que no se siente cómoda. En un intento desesperado por afianzar la realidad, le dice: «Quiero que tengamos un hijo. Así no se puede vivir». Diego le lanza una pregunta que, en realidad, se hace a sí mismo: «¿Y qué es vivir?» Cuando los camaradas del partido lo condenan a realizar una autocrítica estalinista, puesto que no comparte la estrategia que han establecido, se mostrará, a través de imágenes subjetivas, el futuro que Diego imagina para su vida (01:19:49 min.). Se ve a sí mismo sentado en su despacho frente a una máquina de escribir tecleando las primeras páginas de una novela, charlando en un café con su amante, Nadine, comentando un álbum de fotos con su mujer... La vida tópica de un intelectual burgués, tal y como la concibe el personaje. La vida que hubiera podido tener si no hubiera emprendido el camino de la impostura y que sus camaradas le brindan tras apartarlo de la acción. Sin embargo, no será así, puesto que deberá volver a ella para sustituir a un compañero que ha muerto fortuitamente. «Tendrán que buscarse a otro», se queja ante Marianne, que le ha transmitido las nuevas órdenes (01:32:29 min.). Marianne —personaje que sufre las consecuencias de las acciones de los otros yo de su marido— se ha transformado en un personaje *influenciador*, en la terminología de Casetti y Di Chio (1996), que impulsa la acción de Diego y, al final del relato, tendrá un papel activo y autónomo. En suma, tiene una misión que cumplir: avisar a Carlos —que ha emprendido el viaje a España— de la trampa que ha preparado la policía española. El activista que la despide en el aeropuerto duda de su habilidad (01:58.15 min.) y, por ello, le hace repetir las instrucciones y la contraseña. Ella las dice disciplinadamente y sonríe. Sabe que está preparada. Se pone un pañuelo en la cabeza. La cámara muestra un primer plano de su rostro decidido. Ahora ella es también una impostora.

En *La guerra ha terminado* el autor implícito ha construido un relato focalizado a través de Diego Mora, presente también en la voz narrativa; ambos trasuntos del propio Semprún, que relata su historia mezclándola con datos falsos y situacio-

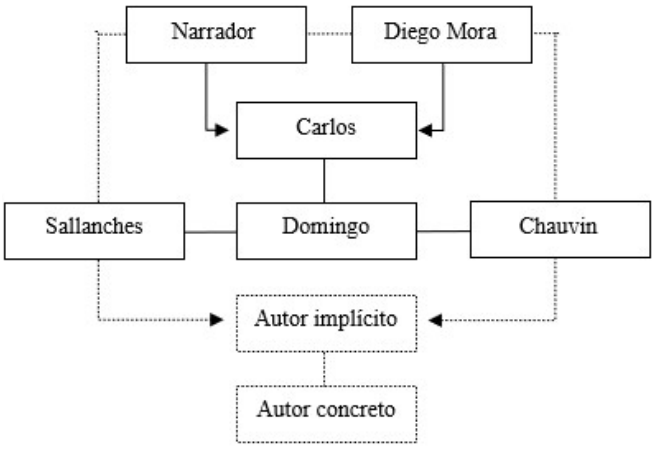


Imagen 4. La identidad del impostor

nes imaginadas. Así, Semprún se disfraza de narrador, de Diego Mora, de Carlos, de Sallanches, de Domingo y de Chauvin (Imagen 4) para construir una entidad narrativa verosímil de la misma manera que Carlos, el impostor: a través del lenguaje. «Escribir —dice el escritor Justo Navarro (2007: 19)— es un caso de "impersonation", de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro». En esa otredad que es la ficción el autor concreto se explica para encontrarse, para descubrirse, para saber quién es.

Una de las últimas secuencias de la película viene a cerrar el círculo. Al referirse a Carlos, un inspector de policía dice: «Hay tipos que viven clandestinamente y un día son ministros» (01:57:51 min.). El propio Semprún recuerda en *Adieu, vive clarté…* el momento en que su madre, Susana Maura, le auguró, frente a un jardín repleto de hortensias, que un día él sería «escritor o presidente de la República[2]» (1998: 275). No fue presidente de la República, pero sí escritor y también ministro del Gobierno de España entre 1988 y 1991. Su madre acertó en lo de escritor y el personaje de ficción en lo de ministro cuando se lo atribuyó a Carlos, trasunto del escritor, convirtiéndose en certeza en la biografía del autor concreto.

CONCLUSIONES: LA VERDAD DE LA IMPOSTURA

La guerra ha terminado se articula en torno al desarrollo de las acciones derivadas del motivo del impostor, sustentado en la relación con otros motivos clásicos: el disfraz, el engaño y el viaje. El primero, señalado por las identidades falsas que el protagonista se ve obligado a asumir para llevar a cabo su actividad clandestina, es fundamentalmente lingüístico y se lleva a cabo mediante la manipulación de las palabras en los diálogos del protagonista con otros personajes; el segundo apunta a la utilización de procedimientos, estrategias y objetos de impostura que facilitan la ocultación de sus fines. En la verbalidad del protagonista se privilegia la dimensión ilocutiva cuando los interlocutores actúan en favor del desvelamiento y la dimensión locutiva cuando son colaboradores o cómplices, activándose en este caso la doble direccionalidad del diálogo cinematográfico, ya que la información facilitada va dirigida también al espectador.

En definitiva, la impostura se manifiesta de forma múltiple y superpuesta. El personaje asume roles falsos que se imbrican unos tras otros: un impostor que imposta a un segundo y éste a un tercero. En un primer momento, el procedimiento introduce al espectador en un proceso de ocultamiento de la identidad, insertándolo en la incertidumbre que rige el arco argumental del relato a través de la intriga y la expectación, y, una vez se ha revelado la verdadera personalidad, a través del suspense. Así, la actitud del impostor es de naturaleza moral, puesto que utiliza el disfraz y el engaño para conseguir un fin que va más allá de sus intereses personales o su opinión sobre la estrategia de lucha que lo enfrenta a sus camaradas. El protagonista sacrifica su interés individual por el objeto de deseo hacia el que se encamina: la consecución de la libertad, que sólo es posible con el final de la dictadura. Esto lo diferencia de los thrillers de espías clásicos, en los que los personajes

luchan por el mantenimiento de la impostura para conseguir la supervivencia personal y/o familiar. Incluso en un film más cercano al planteamiento de *La guerra ha terminado* como *El último metro —Le dernier métro*, François Truffaut, 1980— existen diferencias notables. Si en el primero, el objeto es moral, en el segundo es individual. Diego Mora, que sueña con ser escritor, lo abandona todo por la causa colectiva; Lucas Steiner, un director de escena de origen judío, pone en riesgo su vida para seguir creando en secreto frente a los nazis. Al primero lo impulsa un destino histórico inevitable, como al héroe de la tragedia griega, al segundo la pulsión individual del creador.

La alternancia entre la primera y segunda persona en la voz narrativa nos inserta en esa crisis de identidad del personaje. El narrador cumple una función deíctica, es decir: señala la impostura, establece instrucciones específicas de interpretación y expande las posibilidades de lectura, situando el relato en la autorreferencialidad propia del conjunto de la obra de Jorge Semprún. Señala, por tanto, el texto como constructo y lo vincula al autor concreto, transcendiendo la significación meramente genérica, tanto a nivel de los contenidos como a nivel del discurso. La focalización interna y, sobre todo, la relación de las diferentes instancias de la enunciación y los personajes, señalan el proceso de escritura también como un proceso de impostura realizado por el autor concreto. Se trata de una impostura creativa, propia del escritor, que para contar una historia se ve obligado a asumir vicariamente la identidad de sus personajes para construir un mundo posible, diferente al real, que contribuye, a través de la ficción, a encontrar la verdad del mundo real. ■

NOTAS

1 «une vie dispersée à cause de l'exil est une vie dont la seule identité permanente est la mémoire» (traducción de los autores).

2 «écrivain ou président de la République» (traducción de los autores).

REFERENCIAS

Alliès. P. (1994). Ecrire sa vie. Entretien avec Jorge Semprún, *Pôle Sud*, 1, 23-34. https://doi.org/10.3406/pole.1994.1324

Aumont, J. y Marie, M. (1993). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Austin, J.L. (2004). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Campbell, J. (2023). *El héroe de las mil caras*. Girona: Atalanta.

Casetti , F. y Di Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Céspedes, J. (2013). Figuras del exilio republicano español en el cine francés de los años sesenta: la guerra ha terminado (Alain Resnais) y El español (Jean Prat). *Filmhistoria online*, 23(2), 1-11. https://bit.ly/3sFX6rk

Doležel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco.

Fernández, C. (2004). Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprún. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 2(32), 69-87. https://bit.ly/3Eo1A8u

Frenzel, E. (1976). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.

Frenzel, E. (2003). Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación Stoffe, motivos y temas. En C. Naupert (Ed.), *Tematología y comparatismo literario* (pp. 27-52). Arco.

Fuentes, C. (1993). *Geografía de la novela*. México D.F.: FCE.

García Barrientos, J.L. (1991). *Drama y tiempo*. Madrid: CSIC.

García Barrientos, J.L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Jimeno Aranda, R. (2017). El cine de Jorge Semprún. La transferencia entre guiones cinematográficos, literatura y biografía. *Fotocinema*, 14, 59-81. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i14.3570

Kayser, W. (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

Lledó, E. (2011). *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa.

Montes, G. (2009). El silencio en el diálogo cinematográfico. *Enlaces*, 10, 1-9.

Montes, G. y Sanz de León, V. (2021). El personaje oculto.: memoria, identidad y silencio en Una historia de violencia de David Cronenberg. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(1), 320-335. http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.epom

Navarro, J. (2007). El cazador de coincidencias. En J. Herralde, (Ed.), *Homenaje a Paul Auster* (pp.9-21). Barcelona: Anagrama.

Rodríguez, J. (2022). El exilio en la cinematografía de Jorge Semprún. En J. R. López García y A. Saura, (Eds.), *Yo no invento nada. Testimonio y ficción del exilio republicano de 1939 en el cine, el teatro y la literatura* (pp.123-143). Sevilla: Renacimiento.

Semprún, J. (1977). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta.

Semprún, J. (1993). *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Barcelona: Tusquets.

Semprún, J. (1998). *Adieu, vive clarté…* París: Gallimard.

Semprún, J. (2003). *Veinte años y un día*. Barcelona: Tusquets.

Semprún, J. (2015). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.

EL CAMINO DEL IMPOSTOR. MOTIVO Y AUTORREFERENCIALIDAD EN *LA GUERRA HA TERMINADO* (*LA GUERRE EST FINIE*, ALAIN RESNAIS, 1966)

Resumen

Este análisis pretende determinar el funcionamiento de la impostura en la película *La guerre est finie* (Alain Resnais, 1966), primer guion cinematográfico de Jorge Semprún, escritor cuyo centenario se celebró en 2023. Mediante el diseño específico de un modelo de análisis que vincula presupuestos narratológicos con la pragmática del lenguaje y la dramatología, se analizan los motivos del impostor, el disfraz y el engaño a través de las acciones y diálogos de los personajes. Los resultados señalan que la manipulación lingüística y la utilización de estrategias y objetos de impostura son elementos claves de un proceso continuo de reescritura que implica la construcción/reconstrucción de la identidad. En la verbalidad de los personajes se privilegia la dimensión ilocutiva cuando los interlocutores actúan en favor del desvelamiento; en cambio, la dimensión locutiva aparece cuando son colaboradores o cómplices, activándose en este caso la doble direccionalidad del diálogo cinematográfico, ya que la información facilitada va dirigida también al espectador. La voz narrativa cumple una función deíctica, que subraya el simulacro, situando el relato en la autorreferencialidad característica de la obra de Jorge Semprún.

Palabras clave

Jorge Semprún; autorreferencialidad; impostura; narración; personajes; diálogo.

Autores

Gustavo Montes Rodríguez es Doctor en Comunicación Audiovisual y Licenciado en Periodismo (UCM). Profesor Ayudante Doctor (URJC). Investigador del Grupo de Investigación de Alto Rendimiento INECO y del Grupo de Innovación Docente Cinedanía. Colaborador del Center of Media Studies and Political Communication Research (URJC). Ha participado como investigador en el Proyecto de I+D+i Análisis de la dramaturgia actual en español (CSIC). Coordinador del Aula de Periodismo/Publicación Digital de la FCCOM. Su línea de investigación se centra en el análisis narrativo del audiovisual y de la videoescena. Como creador escénico ha recibido el Premio de Teatro José Martín Recuerda. Contacto: gustavo.montes@urjc.es.

Vicente Sanz de León es Doctor en Comunicación Audiovisual (UCM) y Licenciado en Ciencias de la Información y Máster en Tecnologías Digitales Interactivas (UCM). Profesor Ayudante Doctor (URJC). Es investigador en el área audiovisual, televisiva y cinematográfica, así como en proyectos de innovación y mejora de la calidad docente. Ha desarrollado funciones de dirección técnica de audiovisuales y espectáculos, realizador, de operador de cámara, editor y fotógrafo. Ha impartido docencia en varios centros educativos y Universidades. Actualmente es profesor y coordinador de la Productora Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la URJC. Contacto: vicente.sanz.deleon@urjc.es.

THE PATH OF THE IMPOSTOR: MOTIFS AND SELF-REFERENCE IN *THE WAR IS OVER* (*LA GUERRE EST FINIE*, ALAIN RESNAIS, 1966)

Abstract

The aim of this analysis is to identify the operation of imposture in *The War Is Over* (*La guerre est finie*, Alain Resnais, 1966), the first film scripted by the Spanish writer Jorge Semprún, whose centenary was celebrated in 2023. Through the specific design of an analytical model that combines premises of narratology with pragmatics and dramatology, the motifs of the impostor, disguise and deception are analysed through the characters' actions and dialogues. The findings suggest that linguistic manipulation and the use of the strategies and tools of imposture are key elements of a constant process of rewriting that involves the construction/reconstruction of identity. The protagonist's use of language prioritises the illocutionary dimension with those who seek to expose the truth, and the locutionary dimension with collaborators or accomplices in the lie. In the latter case, the double direction typical of cinematic dialogue comes into play, as the information exchanged is also intended for the spectator. The narrative voice performs a deictic role that exposes the simulacrum, while reflecting the self-referential approach characteristic of Jorge Semprún's work.

Key words

Jorge Semprún; self-referentiality; impostor; narration; characters; dialogue.

Authors

Gustavo Montes Rodríguez holds a PhD in Audiovisual Communication and a degree in Journalism (UCM). He is an Assistant Professor (URJC). He is a researcher at the INECO High Performance Research Group and the Cinedanía Teaching Innovation Group. He is a collaborator at the Center of Media Studies and Political Communication Research (URJC). He has participated as a researcher in the R&D+i Project Analysis of Current Dramaturgy in Spanish (CSIC). He is the Coordinator of the Journalism/Digital Publication Classroom at FCCOM. His line of research focuses on the narrative analysis of audiovisual and video scenes. As a stage creator, he has received the José Martín Recuerdo Theatre Award. Contact: gustavo.montes@urjc.es.

Vicente Sanz de León holds a PhD in Audiovisual Communication (UCM) and a degree in Information Sciences and a Master's Degree in Interactive Digital Technologies (UCM). Assistant Professor (URJC). He is a researcher in the audiovisual, television and film fields, as well as in projects for innovation and improvement of teaching quality. He has worked as a technical director of audiovisuals and shows, as a producer, camera operator, editor and photographer. He has taught at various educational centres and universities. He is currently a professor and coordinator of the Audiovisual Production Company at the Faculty of Communication Sciences at the URJC. Contact: vicente.sanz.deleon@urjc.es.

Saida Santana Mahmut es Licenciada en Ciencias de la Información (UCM), doctora en Ciencias del Lenguaje (URJC), Máster en Artes Escénicas (URJC) y en coaching profesional (UCJC). Profesora asociada en la UCM. Docente en la Universidad Nebrija y New York Film Academy (Los Ángeles, 2019-20, 2020-21). Su producción investigadora se centra en la relación entre lenguaje audiovisual, artes escénicas y televisión. Dramaturga, directora y actriz con más de 20 años de experiencia. Miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Contacto: saidasan@ucm.es.

Referencia de este artículo
Montes Rodríguez, G., Sanz de León, V., Santana Mahmut, S. (2025). El camino del impostor. Motivo y autorreferencialidad en *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 180-192.

Saida Santana Mahmut holds a degree in Information Sciences (UCM), a PhD in Language Sciences (URJC), a Master's degree in Performing Arts (URJC) and in professional coaching (UCJC). She is an associate professor at UCM. She teaches at Nebrija University and the New York Film Academy (Los Angeles, 2019-20, 2020-21). Her research focuses on the relationship between audiovisual language, performing arts and television. She is a playwright, director and actress with more than 20 years of experience. Member of the Academy of Cinematographic Arts and Sciences of Spain. Contact: saidasan@ucm.es.

Article reference
Montes Rodríguez, G., Sanz de León, V., Santana Mahmut, S. (2025). El camino del impostor. Motivo y autorreferencialidad en *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 180-192.

recibido/received: 21.02.2024 | *aceptado/accepted:* 03.05.2024

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons
SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com