

La distopía política frustrada: Las flores carnívoras de Jorge Semprún y Alain Resnais

Ricardo JIMENO ARANDA
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Este artículo analiza el guión cinematográfico, en forma de tratamiento ampliamente desarrollado, nunca realizado, escrito por Jorge Semprún en colaboración con Alain Resnais, para una película que debía llamarse *Las flores carnívoras* (*Les Fleurs carnivores*). El análisis del texto literario existente, si bien con forma de borrador, articula una historia y un estilo que, en su forma general, se reconoce en el universo de Resnais, con su juego de tiempos fragmentados, concretos e imaginarios, pero fundamentalmente en el de Semprún, tanto por su estilo literario, por la importancia del tiempo y la memoria, como por su reflexión política del tiempo contemporáneo, combinado con una distopía futurista.

Résumé

Cet article aborde le scénario, sous la forme d'un traitement largement développé et jamais réalisé, écrit par Jorge Semprún en collaboration avec Alain Resnais, pour un film qui devait s'appeler Les Fleurs carnivores. L'analyse du texte littéraire existant, bien que sous forme d'ébauche, articule une histoire et un style qui dans leur forme générale sont liés à l'univers de Resnais, à son jeu de temps fragmentés, concrets et imaginaires, mais fondamentalement à celui de Semprún, tant pour son style littéraire, pour l'importance du temps et de la mémoire, que pour sa réflexion politique sur l'époque contemporaine, alliée à une dystopie futuriste.

Plan

Introducción: un proyecto frustrado

Tentativa de sinopsis y desglose: Las flores carnívoras

Fragmentos de un tiempo circular

Distopía política del presente

Bibliografía

Introducción: un proyecto frustrado

Aunque los guiones cinematográficos suelen considerarse como obras literarias incompletas, llamadas a ser borradores intermedios de la película definitiva, el hecho de que el tratamiento de la historia de *Las flores carnívoras* (*Les Fleurs carnivores*) esté notablemente desarrollado por Jorge Semprún –con un estilo formal muy reconocible, además– suscita un interés que se intensifica en la medida en la que este proyecto ha permanecido en la sombra, pese a haber sido lejanamente publicado¹.

La concepción del film se sitúa con posterioridad al estreno de *La guerra ha terminado* (*La Guerre est finie*, 1966), la primera colaboración de Jorge Semprún con el director Alain Resnais. La redacción de este texto está datada en el otoño de 1968, en un contexto histórico fundamental, casi inmediato a los acontecimientos del mayo francés y al desarrollo de la *Primavera de Praga* y la posterior invasión soviética. En el plano creativo, Semprún se encuentra inmerso en la redacción del guión de *Z* (1969) junto a Costa-Gavras y en la escritura del que será su tercer libro, *La segunda muerte de Ramón Mercader*, publicado en 1969. Por su parte, Resnais acaba de estrenar en abril *Je t'aime, je t'aime*, un film fantástico que establece un campo de juego muy claro para la ambientación de *Las flores carnívoras*.

A lo largo de 1968, Semprún y Resnais se plantean la posibilidad de volver a colaborar en un nuevo proyecto. El método incipiente de trabajo –que explica asimismo el porqué de la atribución casi absoluta del texto de *Las flores carnívoras* a Semprún– consiste en una suerte de intercambio de ideas que Semprún desarrolla inicialmente de modo individual. Esta es una fórmula habitual de trabajo de Resnais con los guionistas. En la fase de desarrollo del guión, el director da libertad total a sus guionistas que, siendo además en muchos casos novelistas, trabajan en un borrador inicial, incluso a partir de diversos argumentos posibles, antes de que el propio Resnais colabore en la organización del material narrativo para el guión definitivo.

Este proceso de intercambio, registrado en la correspondencia entre ambos creadores, es el que tiene lugar a lo largo de 1968. Aparece así la constancia de un primer proyecto, más incompleto, titulado provisionalmente *Tonight at 7:30*. Se trata de una idea esbozada por Semprún a petición de Resnais sobre una pareja que habla sobre el suicidio, mientras tienen lugar los ensayos de una obra teatral sobre un opositor español encarcelado. Esta idea, con claras conexiones con el contenido de *La guerra ha terminado*, es casi desechada por el propio Semprún, quien da cuenta en una de las cartas de sus múltiples complicaciones narrativas. Al tiempo, el escritor hace referencia en su misiva al film *Je t'aime, je t'aime*, al que se refiere como “*Je t'aime* (bis)”², situándolo como referencia.

El proyecto, más desarrollado, en el que desemboca este intercambio es el tratamiento literario de *Las flores carnívoras*, donde se desdibujan las referencias a España, aun manteniendo la introspección política, pero se mantiene la idea de la pareja protagonista y del tema del suicidio, al tiempo que se elabora, en línea con *Je t'aime, je t'aime*, una atmósfera de distopía científica con claves filosóficas. Semprún escribe un desarrollo de unas cuarenta páginas. El texto resultante es una obra básicamente literaria, si bien entrecortada y sintética. Su carácter es descriptivo, sin apenas diálogos. En el texto, en el que es fácil perderse, no hay referencias técnicas, típicas de un

¹ Alain RESNAIS y Jorge SEMPRÚN, “*Las flores carnívoras*”, in V. SAGÍ (ed.), *Films que nunca veremos* [1968], Barcelona, Víctor Sagí Servicios Editoriales y Ayma, 1978.

² Carta de Jorge Semprún a Alain Resnais sobre el proyecto de guión *Tonight at 7,30*, 8 de mayo de 1968, archives Alain Resnais / IMEC.

guión que sitúen de forma definida la acción en un escenario o tiempo concretos. Los múltiples cambios temporales, sueños o elipsis son en la mayor parte de los casos ambiguamente planteados. El título provisional elegido –aunque también se barajó *L'île d'Arcachon*, en referencia a una playa de Bretaña donde tiene lugar parte de la acción– proviene de una de las pintadas aparecidas en los muros parisinos en el reciente mayo del 68: “La sociedad es una flor carnívora”. No obstante, parece también evidente el recuerdo a *Las flores del mal* de Baudelaire, obra clave para Semprún. Es un poema de dicha obra el que Semprún le recita al moribundo profesor Maurice Halbwachs en el campo de concentración de Buchenwald, y, cuando el propio autor relate el acontecimiento en *La escritura o la vida*³, hará una expresa referencia metafórica a la muerte –a esa forma de morir– a partir de la idea de la flor carnívora: “Lo tomé entre mis brazos, acerqué mi rostro al suyo, quedé sumergido por el olor fétido, fecal, de la muerte que crecía dentro de él como una planta carnívora, flor venenosa, deslumbrante podredumbre”⁴.

Parece claro que el proyecto de Resnais estaba enmarcado en la evolución narrativa, cada vez más cercana a la fantasía, que iba tomando su filmografía, y también en su obsesión por el tema de la muerte⁵. La idea postnuclear alienada de *Hiroshima, mon amour* (1959), la deconstrucción total de la lógica temporal en *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), y definitivamente la inversión temporal, a partir de un experimento, motivado por un intento de suicidio de *Je t'aime, je t'aime*, parecen mezclarse de modo absoluto en el proyecto de *Las flores carnívoras*. Incluso el carácter de *Marienbad* como adaptación apócrifa o inspiración derivada de *La invención de Morel*, el relato fantástico de Adolfo Bioy Casares, anticipa las múltiples referencias del guión de Semprún a los detalles y la trama de la novela argentina: el hombre perdido en la isla exótica donde parecen converger dos universos.

La querencia de los nuevos autores europeos por el cine fantástico es una constante durante el periodo. Así, el fotógrafo y cineasta Chris Marker, amigo y colaborador de Resnais y de Semprún, logró una gran repercusión con *La Jetée* (1963), un film compuesto por un montaje fotográfico, situado en un futuro industrial de carácter abstracto, probablemente inspirador para *Las flores carnívoras*. Pero también, en los mismos años, los iconos de la *Nouvelle Vague* Jean-Luc Godard y François Truffaut dirigieron respectivamente *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville*, 1965) y *Fahrenheit 451* (1966). Esta tendencia, en la que está inmerso Resnais, es la que parece alumbrar claramente la idea de *Las flores carnívoras*, también con evidentes guiños a la novela de Ray Bradbury adaptada por Truffaut, y particularmente –por su evidente intensidad como metáfora política– a *1984* de George Orwell.

Sin embargo, a mediados de 1968, tiene lugar un punto de inflexión que retrae a los inversores norteamericanos de las grandes productoras como Fox o Universal, habitualmente asociados como distribuidores aportando anticipos que hacen posible la financiación inicial de un film. La Fox acusa el fracaso comercial de *Je t'aime, je t'aime*, y paralelamente, otro film de autor de ciencia-ficción metafórico, en este caso de Richard Lester, *La sala de estar con cama* (*The Bed Sitting Room*, 1969), filmado en el verano del 68, es estrenado con muchos reparos por la United Artist, que lo retiene un año: “Ambos son considerados por los socios americanos como extraños films de arte

³ Rita RODRÍGUEZ VARELA, “Trauma y testimonio: la experiencia de Jorge Semprún”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2018, n° 33 (1), p. 90.

⁴ Jorge SEMPRÚN, *La escritura o la vida* [1994], Barcelona, Tusquets, 2011, p. 55.

⁵ Jean-Louis LEUTRAT y Suzanne LIENDRAT-GUIGUES, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, París, Cahiers du Cinéma, 2006, p. 64.

de ciencia-ficción”⁶. El resultado es que Resnais no logra financiación para ninguno de sus proyectos, comenzando asimismo una etapa vacía de seis años hasta su siguiente film. En este periodo, el cineasta colabora con Semprún en un proyecto no cinematográfico, *Repérages*, un libro de fotografías diversas tomadas en múltiples ciudades⁷. Semprún escribe los textos que acompañan a las imágenes, algunas de las cuales insisten en el aspecto postindustrial y apocalíptico inspirado por *La Jetée*, y que parece la traslación visual de la atmósfera descrita en *Las flores carnívoras*. El siguiente proyecto de Resnais será precisamente su segunda colaboración con el escritor, *Stavisky* (1974).

Tentativa de sinopsis y desglose: *Las flores carnívoras*

Los protagonistas, Anne y Francis, son amantes. Francis está casado con Natacha, pero esta información y este personaje permanecen ocultos hasta casi el final de la historia. La pareja decide huir de su vida cotidiana y escapa por el noroeste de Francia. Francis trabaja para los servicios de inteligencia occidentales y lleva unos documentos secretos que provocarán que sus superiores sospechen de su fuga y comiencen a perseguirles. Los protagonistas se refugian en un camping cercano a Arcachon, como una pareja de recién casados. Un grupo de agentes les sigue la pista. Tras un sueño peculiar de Anne, a la que Francis ha inyectado un calmante, ambos deciden embarcarse hacia alta mar y fingir su desaparición. Pero entonces, en medio de la desesperación, ¿se suicidan?

Se inicia entonces una fuga en el tiempo, Francis y Anne reaparecen en un espacio imaginario, navegando junto a una isla tropical donde contemplan unos extraños cortejos fúnebres en barcas. Llegan a una playa. Pero, de repente, Francis está solo; Anne ha desaparecido. Francis huye por la isla, por zonas pantanosas y selváticas, escondiéndose de otros perseguidores. El personaje, o acaso su doble, reaparece en un entorno urbano futurista. Es un funcionario importante de un instituto que controla el clima. En esta sociedad futurista, donde existe un riguroso control de la natalidad y la mortalidad que impide que la gente envejezca, aparece también una sociedad marginal –los “refractarios”– que habitan en el Barrio Negro, un suburbio ruinoso. Francis está casado con la normativa Natacha, pero enamorado de Anne, a la que busca entre los rebeldes. Cuando ambos se encuentran (o quizá se reencuentran), vuelven a escapar de la sociedad normativa, huyendo por Irlanda. El bucle de huidas y desapariciones, siempre al borde de la costa, llega a una simultaneidad notablemente ambigua entre universos (el presente, el futuro y quizá los propios recuerdos reflejados de los personajes y sus dobles). Se combina de nuevo la huida de Francis en el presente y en el futuro, y el encuentro con Anne. Ambos aparecen relajados, paseando en bicicleta, cuando son tiroteados por la policía. Sus cuerpos desaparecen. La escena vuelve a empezar desde el principio del relato en el presente contemporáneo.

Para facilitar el análisis posterior, y dada la complejidad espaciotemporal del texto, proponemos el siguiente desglose técnico del tratamiento en términos temporales, espaciales y de acción.

⁶ James MONACO, *Alain Resnais*, Londres y Nueva York, Sacker & Warburg, 1978, p. 146.

⁷ Algunas de ellas están tomadas precisamente como posibles localizaciones de otros proyectos del cineasta no realizados, enclavados en la ciencia ficción, como la adaptación de las aventuras del personaje literario Harry Dickson o su proyecto de colaboración con Stan Lee, para la adaptación del cómic *The Monster Maker*.

	<i>Tiempo</i>	<i>Espacio</i>	<i>Acontecimiento</i>
1	Presente indeterminado en el que se inicia el relato.	Calle con coche aparcado y portal de entrada de un inmueble y asiento delantero del coche.	Francis y Ann se despiden y se separan. Él grita, sale hace ella, que espera el ascensor, y se reencontran. Conversan en el coche.
2	Presente. A la mañana siguiente.	Hotel campesino y coche cerca del Loire. Terraza de un café.	Ann y Francis descienden de la habitación donde han pasado la noche. Él porta un maletín negro. Se marchan en coche. Desayunan en un café. Conversan.
3	Presente. Del diálogo se deduce que el marco es la Guerra Fría. Sigue.	Supermercado cerca del Loire y calle.	Anne compra una bolsa de viaje y productos básicos y se encuentra de nuevo con Francis que porta el maletín. Francis explica que la Seguridad Francesa debe estar buscándole porque pueden pensar que se ha pasado al Este. Ann le dice a Francis que quiere hacer el amor.
4	Presente. Sigue.	Buhardilla de un hotel cerca del Loire.	Francis y Ann pasan la jornada. Francis está preocupado porque le persigan. Se marchan.
5	Presente. Sigue.	Crepúsculo en el Loire.	Francis quema los documentos del maletín, donde se pueden leer referencias a la OTAN. Francis empuja su coche por un talud y este se hunde en el río.
6	Presente. Sigue.	Garaje.	Anne y Francis quieren comprar un coche y una caravana fingiendo ser recién casados. El vendedor pone una gasa blanca en la antena de radio del coche.
7	Presente. Sigue.	Orilla del Loire.	La gendarmería saca del río el Mercedes. Un agente con gabardina se acerca a otros dos colegas que están en un coche, un DS negro. Piensan que se trata de una escena “preparada”.
8	Presente. Sigue.	Carretera de la playa.	Anne y Francis viajan en el coche con la caravana a remolque.
9		Elipsis narrada posteriormente en escena 15.	
10	Presente indeterminado voluntariamente confuso al inicio.	Interior de la Caravana y exterior del camping (al principio el espacio es confuso).	Francis inyecta a Anne una sustancia con una jeringa y ella se desvanece. Alguien llama a la puerta de la caravana.
11			“El sueño de Anne. Todos los sueños de Anne”.
12	Presente progresivamente alienado en su costumbrismo.	Camping en la playa de Arcachon.	Francis sale de la caravana y observa el camping, que ofrece una sensación de caos mundano. Habla con un Inglés sospechoso, otro campista aparentemente, su mujer permanece al fondo. Francis vuelve a la caravana a buscar lo que le han pedido. Anne está dormida. El texto del sueño se repite. Los ingleses vuelven a aparecer e interpelan a Francis sobre su mujer.
13	Presente sigue, en la misma progresiva ambigüedad.	Interior de la caravana.	Anne duerme. Se repite el texto del sueño. Francis la observa eróticamente. Roza su rostro y su cuerpo. Coloca un micrófono y sale de la caravana.
14	Presente sigue, en la misma atmósfera.	Supermercado del camping.	Francis vaga por el supermercado y aparece el Inglés, que le da consejos sobre alimentos nutritivos.
15	Presente sigue, en idéntica atmósfera. Noche.	Camping exterior e interior de la caravana.	Se proyecta una película al aire libre. Anne duerme. Francis escucha el magnetófono, solo se oye ruido ambiente. De repente, en la grabación,

			escucha a una mujer, la Mujer del Inglés, que dice “duerme, parece estar drogada”. Anne se despierta confusa. Francis le explica que han huido hace ocho días. Ella ha tenido una crisis nerviosa y él la ha sedado. Saben que están siendo buscados, pero deciden tomarse un día de asueto.
16	Presente. Sigue al día siguiente.	Puerto vacacional.	Anne y Francis comen gambas y beben vino y aparece el matrimonio inglés que se une a ellos. Cuando los ingleses se marchan, se les ocurre un plan: tomar un barco, buscar una playa desierta y devolver el barco a alta mar con sus documentos de identidad. Vuelven al camping.
17	Presente. Sigue.	Camping.	Anne y Francis dejan la caravana y trasladan sus pertenencias al coche. Se marchan. Los ingleses los observan. En la puerta del camping, el DS negro de los agentes. Uno de ellos, con la gabardina, interroga al guardián y posteriormente ve salir su coche.
18	Presente. Sigue.	Puerto. Barco.	Anne y Francis aparecen montando en el barco, pertrechado para una larga travesía.
19	Presente. Sigue.	Alta mar. Barco.	Francis y Anne navegan libremente.
20	Presente. Sigue.	Alta mar. Costa de Bretaña. Barco.	Francis y Anne se bañan plácidamente y se tienden en cubierta. Se oyen remos de una barca, pero el mar está vacío. Siguen la travesía. La idea es desembarcar en una playa cualquiera al sur de Arcachon, en Bretaña, y fingir que han desaparecido o que se han suicidado. Se insiste en la idea del suicidio.
21	Presente. Sigue al atardecer.	Alta mar.	El barco parado. Francis inyecta una solución a Anne y a continuación a sí mismo. Se tienden en cubierta. Hablan. Se oyen los remos.
	Punto de inflexión temporal.		
22	Futuro distópico.	Alta mar / Canal.	Se ven los remos. Una flotilla de barcas avanza por un ancho canal. En la parte trasera de cada barca, manejada por dos remeros, hay un catafalco fúnebre, pero con colores vivos. Mujeres y niños arrojan flores a su paso desde las orillas.
23	Futuro distópico.	Alta mar / Isla.	Se ve a Anne y Francis tendidos como yacentes en la cubierta del barco. Francis abre los ojos y se incorpora. Observa una isla. Pone el motor en marcha y se dirige a ella. La isla desaparece y vuelve a aparecer. Francis desembarca arrastrando a Anne, medio inconsciente. El barco encalla en las rocas.
24	Futuro distópico.	Playa.	Francis y Anne están tumbados en la arena, extenuados.
	Ruptura temporal.		
25	Futuro distópico.	Playa.	Francis se levanta y mira. Anne ha desaparecido. La isla está llena de conejos, lo que le trae un recuerdo infantil. Está en un pantano. Avanza por el terreno lleno de vegetación.
25	Futuro distópico.	Estanque.	Francis se encuentra con los restos de las barcas funerarias varadas y abandonadas. Oye ruidos y se oculta. Llegan varias barcas a motor, tripuladas por hombres rana y con buzos con lanzallamas con las que queman los restos de las barcas. Al terminar su tarea, se marchan.

26	Futuro distópico.	Selva de aspecto tropical.	Francis se esconde en la selva. Cae una fuerte lluvia tropical. El incendio de las barcas se apaga y oye voces de niños.
	Ruptura temporal.		
27	Futuro distópico.	Playa.	Las voces vienen de una playa. Ann (escrito sin e) está allí, aunque su rostro no está claro. De repente, hablan en inglés. Francis le dice a Anne que debe irse.
28	Futuro distópico.	Playa.	Conversación entre Francis y Anne: se habla de que él debe irse porque desde hace un siglo todos aceptan una determinada y desconocida regla social. Ella le dice que puede volverse 'refractario' y negarse. Él dice que debe irse y que la llamará mañana. Ella se tumba de nuevo.
29	Futuro distópico.	Oficina.	Francis sale de una ducha, y entrega una tarjeta a una recepcionista. Abre un cofre de seguridad y saca un maletín. Trabaja al parecer seleccionando el clima.
30	Futuro distópico.	Parque urbano de aspecto londinense / Avenida.	Francis sale de la oficina y pasea por el parque hasta llegar a una avenida y entra en una cabina apretando un botón.
31	Futuro distópico.	Túnel de circulación urbana.	Francis toma un microbús. Todos los viajeros, como Francis, llevan pequeños maletines.
32	Futuro distópico.	Sala de ordenadores del Instituto de Control Climático.	Se muestra a Francis trabajando como técnico para controlar el clima y las actividades mecánicas de ocio que se desarrollan en los jardines en la pausa.
33	Futuro distópico.	Despacho del director del instituto.	Francis se entrevista con el director del Instituto, que tiene la misma apariencia que el Inglés del camping. Hablan amistosamente de las próximas vacaciones o 'partida' de Francis y le encomienda una misión especial climática, sobre el lugar donde encallan las flotillas funerarias.
34	Futuro distópico. Tarde.	Avenida.	Francis sale de la cabina en la Avenida y se dirige a casa. En un recodo aparecen Ellos, andrajosos maduros, con un triángulo negro cosido en el pecho. Una joven (¿Anne/Ann?) emerge de entre ellos. Pero, de repente, desaparecen.
35	Futuro distópico. Tarde.	Grupo de habitación (domicilio de Francis).	Francis llega a su lujosa casa funcional y moderna y besa a su esposa, Natacha, que le dice obsesivamente: Ann ha llegado. La esposa se refiere a ella como una amante conocida del marido y lo acepta. Menciona que ella quiere que Francis huya y no pare su viaje y que se vuelva "refractario". Quería en todo caso partir con él si decidiera irse, sustituyendo a Natacha.
36	Futuro distópico. Tarde.	Grupo de habitación. Terraza.	Francis y Natacha contemplan el río y ven partir una flotilla funeraria.
37	Futuro distópico. Noche.	Grupo de habitación.	Natacha cena con el director del Instituto y con su mujer (con la misma apariencia del matrimonio inglés). Francis no está.
38	Futuro distópico. Noche.	"Terreno baldío, mezquinamente iluminado".	Un coche de policía se detiene y para a Francis. Le previenen de que se va a adentrar en el Barrio Negro, que puede ser peligroso porque es donde habitan los 'refractarios'.
39	Futuro distópico. Noche.	Barrio Negro.	Francis avanza entre el ambiente de ruina industrial y es parado por dos 'refractarios' que le pre-

			guntan a quién busca. Él responde que a una mujer. Le indican que pertenece a la Banda de Finnegan.
40	Futuro distópico. Noche.	Barrio Negro. Junto a una hoguera.	Francis habla con la mujer (que resulta ser Anne). Ella ha huido porque el hombre al que amaba se volvió 'refractario' al no aceptar voluntariamente la muerte designada por la Oficina de Control Demográfico. Ella entonces optó por volverse también 'refractaria' y ha vivido con él hasta su muerte. Francis intenta explicarle la necesidad del <i>death control</i> , pero ella llama a sus compañeros. Francis huye.
		Ruptura.	
41	Futuro distópico (enlaza con la escena 26).	Selva tropical / Pantano.	La huida de Francis en la escena anterior conecta con Francis huyendo a través de los pantanos.
		Ruptura.	
42	Presente.	Pantano / playa.	Unos perros llegan a un barco varado en la playa.
43	Presente.	Pantano.	Un barco neumático avanza con buzos a bordo. Se oye a los perros. Llega el DS negro y tres hombres con gabardinas se acercan al barco (Bertram) encallado.
		<i>El silencio.</i>	
44	Futuro distópico.	Playa.	Francis avanza. En la playa hay sombrillas. Ve a Anne.
45	Futuro distópico.	Posada irlandesa / Campo.	Una posadera prepara la cuenta a Francis y a Anne. Un carretero conduce a Francis y a Anne en su carro a través de los caminos. Acotación: se explica que Francis ha decidido huir con Anne de su muerte calculada.
46	Futuro distópico.	Caminos irlandeses.	Anne y Francis continúan su huida.
47	Futuro distópico.	Orilla de un río.	Anne y Francis encuentran a un hombre, maduro, huido de la sociedad.
48	Futuro distópico.	Camino irlandés.	Un helicóptero interrumpe el camino del carro donde viajan Anne y Francis. Francis debe comunicar con su jefe del Instituto de Control del Clima. Tienen una videoconferencia. Francis debe volver porque se ha convertido en sospechoso, tras visitar el Barrio Negro.
49	Futuro distópico.	Playa.	Anne y Francis hablan sobre la posibilidad de regresar o no a la sociedad. Deciden ahogarse juntos en el mar. Anne sale a flote. Francis desaparece.
		Ruptura temporal.	
50	Presente.	Playa de Arcachon.	Francis avanza detenido y esposado por los hombres de la gabardina.
51	Presente.	Sala de interrogatorio.	Los agentes preguntan a Francis por los documentos secretos y por Anne. Él ha aparecido junto al barco varado, pero ella no. Él no entiende: "Hay un hueco incomprendible en su memoria".
52	Presente.	Celda.	Aparece Natacha, la mujer de Francis. Le preguntan insistentemente por qué ha matado a Anne.
		Ruptura.	
53	¿Presente?	Loira.	Francis huye de sus captores y se sumerge.
		Ruptura.	
54	Futuro distópico.	Pantano.	Ladridos, lancha con buzos. Francis se esconde.
55	Futuro distópico.	Costa. Edificio aislado en medio de cuidados jardines.	Un tripulante de cada barca desciende y se dirige al edificio.

56	Futuro distópico.	Interior del edificio, con apariencia de hospital de seguridad.	Los hombres con atuendo de buzos avanzan, enseñando salvoconductos.
57	Futuro distópico.	Despacho del edificio.	Los hombres buzo explican su informe ante dos hombres, uno de ellos el jefe de Francis: Francis ha desaparecido.
58	Futuro distópico.	Patio ajardinado del edificio.	El jefe de Francis explica lo acontecido a cinco ancianos con aspecto de formar un consejo de sabios. Los sabios proyectan una película con los últimos episodios, animados, de la existencia de Francis.
	Película (sigue de la escena anterior).		Las olas sumergen a Francis en Irlanda. Los hombres de un helicóptero recogen a Ann y a Francis, al que el mar ha devuelto. Francis es llevado a la ciudad. Ann se refugia en el Barrio Negro. Francis ha sido llevado al edificio para ser reeducado, pero se ha evadido.
59	Futuro distópico.	Patio ajardinado del edificio.	El consejo valora aplicar la pena de muerte a Francis. Explica que, en su huida, cuando se ha sumergido, ha abandonado su universo. Parece haber realizado un viaje a otra dimensión.
61	Presente / Futuro.	Loira y playa de Arcahon / Pantano.	Francis, el del presente, huye buscando a Anne, tratando de llegar al barco de la playa. Francis, el del futuro, huye buscando a Anne tratando de regresar al Barrio Negro.
60	Futuro distópico.	Jardines de aspecto inglés.	Anne y Francis se encuentran juntos en el césped, felices, como “refractarios”.
61	Futuro distópico.	Avenida.	Anne y Francis pasean en bicicleta. La policía les intercepta y les dispara. Las bicicletas aparecen tiradas y torcidas, pero los cuerpos han desaparecido.
62	Presente Se repite la primera escena.		

Fragmentos de un tiempo circular

El estilo inicial de Semprún en su plasmación de la relación sentimental de los protagonistas, Francis y Anne, remite a la idea evanescente del modo en que el autor remite sus memorias ficticias o reales de sus personajes femeninos, como una suerte de ensoñación. La idea de que Anne se separe de Francis en la primera escena prevista es en realidad metafórica de su desaparición misteriosa en diversos puntos de la historia, que coincidirán con diversos saltos temporales o de universo. El estilo retórico de las primeras líneas es inconfundible. Semprún utiliza una tercera persona distanciada y al mismo tiempo comenta la acción que transcurre, pero también la que podría haber acontecido en otro supuesto:

Él le ha dicho: ‘te llamo mañana’, pero no hay alegría en sus palabras; habría podido decir ‘Adiós’ o bien ‘Te llamo el año próximo’ o bien ‘Hasta pronto espero’. Cualquiera cosa. No era más que una frase hecha, palabras para conjurar la suerte, la desgracia. Le ha dicho ‘Te llamo mañana’ y se queda inerte, las manos en el volante, la mirada fija en el semicírculo que el limpiaparabrisas desprende del vaho y de la lluvia, sobre el cristal. Ella ha sacudido la cabeza y no se ha vuelto hacia él, o apenas⁸.

⁸ A. RESNAIS y J. SEMPRÚN, *op. cit.*, p. 181.

En este primer párrafo se encuentran ya diversos elementos que llaman la atención poderosamente, ligados todos al universo de Semprún. En el plano más externo, sorprende el estilo completamente anticinematográfico de un fragmento destinado a ser la guía de realización de un film. Semprún no escribe un tipo de guión literario o de tratamiento ortodoxo, donde, más allá de puntuales acotaciones, importan las acciones concretas –que son las que pueden filmarse–. En el párrafo, más allá de los diálogos, no hay acción, sino soliloquio de un narrador, sin indicación de que pudiera ser una voz *over*, aunque el precedente de *La guerra ha terminado* podría inducir a pensar que esa era la idea pensada.

El texto es profundamente literario porque comenta estados de ánimo de forma profusa y reflexiones íntimas sobre el sentido de los diálogos. Semprún emplea su estilo reconocible e indica una acción mínima que retuerce en sus posibilidades expresivas: escribe lo que se dice, lo que no se ha dicho, pero se podría haber dicho y repite de nuevo lo que se dice. Incluso en la frase final de la cita recogida, su estilo evanescente e indirecto indica algo que no ha ocurrido y luego en la misma oración lo matiza, en vez de narrarlo de forma directa. Semprún indica que Ann “no se ha vuelto hacia él, o apenas”, cuando podría haber indicado que Ann se ha vuelto levemente hacia él. No es lo mismo, está claro, porque el narrador directo de una acción distante se convierte en personaje matizado y su mirada en detalle evoluciona mínimamente en el tiempo. El escritor no renuncia –quizá no puede renunciar– a introducir un estilo muy peculiar para un texto secundario, que no es más que un borrador de trabajo, que no tendrá por qué ver la luz.

El tiempo de este relato pretende ser inasible, circular y bifurcado. Incluso en su categoría de borrador imprime cierta sensación de delirio no demasiado calculado. El tiempo del presente está más o menos definido, hasta que el propio escritor, introduciendo la palabra “suicidio” entre interrogantes, inicia un intrincado bucle de eterno retorno. Los amantes se encuentran y se reencuentran en una playa, tras buscarse en diversas dimensiones temporales. Francis parece huir en bucle de la ‘realidad’ –de su actividad secreta contemporánea, de su profesión futurista de controlador del clima y de su propia muerte voluntaria decretada–. En su huida, siempre es común la búsqueda de Anne, de la Anne original y de la Ann que habla en inglés, que es su doble, que reaparece en una playa, a veces abstracta y a veces situada en Arcachon y otras en el refugio de los “refractarios”, en el Barrio Negro. Insistiendo en esa suerte de bucle circular, de extensiones o universos paralelos, el texto deja también vacíos ambiguos, que se completan de forma difusa en el desenlace, cuando se proyecta una película que parece ser la propia “conciencia” del personaje. La idea esbozada parece ser –en línea con la obsesión de Resnais– la de desdibujar los tiempos, creando cierta ubicuidad simultánea.

Más próxima al sentir de Semprún es la forma inicial de construir la focalización del personaje, la plasmación de sus recuerdos, como fogonazos mentales. Al inicio, mientras los protagonistas desayunan en un café cerca del Loira, un croissant –en un evidente guiño a Proust, referencia expresa obsesiva, a veces de modo irónico, para Semprún– introduce una reflexión poética sobre la memoria típica del autor, construida sobre la base de sensaciones, y de la consideración del pasado como un pensamiento presente, casi material. A continuación, la mención al “croissant de antes” conecta con “el tren nocturno, Nimes, el sol”⁹, lugares y sensaciones entrecortadas, que sí que pueden verse como *flashes* visuales típicos de Resnais, y una letanía de nombres de lugares, de espacios, de objetos típica del escritor, que culminan en una sentencia ajena al

⁹ *Ibid.*, p. 182.

sentido del relato, pero absolutamente sempruniana en su melancolía traumática: “Antes es la infancia”¹⁰.

Asimismo, hay una constante intención de establecer límites difusos entre la realidad, el sueño y la imaginación: “Una jornada inmensa y febril, donde el sueño compartido no era más que la prolongación de la felicidad, donde la vigilia no era más que la conclusión de un sueño”¹¹. El autor asocia el sueño a la placidez y lo real –aunque lo real sea una imaginación distópica–, a una suerte de pesadilla kafkiana. Es un planteamiento muy habitual en la experiencia vital relatada de Semprún. Si se piensa en su rememoración de su estancia en Buchenwald o incluso en la transmutación de esta a través de las memorias de Artur London en *La confesión* (*L’aveu*, Costa-Gavras, 1970), la dicotomía es la misma. Ante una realidad rechazable, terrible, *irreal*, el personaje se refugia en su interior, en su imaginación, en sus recuerdos o en el propio futuro como podría establecerse de la original estructura de *flash forwards* de *La confesión*.

Esta idea se encuentra con más intensidad en el momento etéreo en que Anne, a quien Francis ha puesto una inyección, sueña. El inicio del sueño está introducido en el texto de modo voluntariamente ambiguo (“El sueño de Anne. Ese sueño y todos los sueños de Anne”)¹², a lo que sigue un texto entrecomillado que describe poéticamente su arrobamiento. A partir de ese punto, aunque la acción continúa en un presente aparente, progresivamente Semprún introduce a partir de sus acotaciones un ambiente claramente alienado, paradójicamente en un ambiente tan prosaico como el de la mundanidad de un camping vacacional de los años sesenta. Semprún idea una atmósfera costumbrista de pesadilla. La idea de confrontar el elemento vacacional en la huida de los protagonistas parece responder a una idea traumática para Semprún, la de su propio exilio infantil en vacaciones. Posteriormente, en términos más prosaicos y críticos, esta comparación se hará expresamente presente en las primeras escenas de su documental *Les Deux Mémoires* (1974), con cierto punto paradójico al mostrar la comparación de las imágenes de los campos de refugiados republicanos y las de un camping contemporáneo que se ubica en el mismo lugar¹³.

El viaje de Francis y Anne, planteado ambiguamente como un posible suicidio, como un sueño, como una fuga en todo caso, adquiere diversos simbolismos. Semprún acota específicamente, cuando describe a Francis caminando por la pantanosa isla imaginaria en la que desembarca, que “aun cuando no sepa dónde está –supongámoslo así–, sabe por qué está”. Este viaje en el tiempo, con la reminiscencia incluida a un recuerdo infantil en base a la presencia de conejos, es una especie de ensoñación *post mortem*, y al mismo tiempo una proyección de un futuro imaginario fragmentado que se repite y de una regresión a la infancia, a una suerte de estado de naturaleza. Semprún y Resnais juegan, con la referencia evidente de Marienbad, y especialmente de *La invención de Morel*, a la hora de trasladar determinadas paradojas espaciotemporales. Semprún indica, por ejemplo, cuando tiene lugar un cambio de escenario improbable: “Como para confundirse realmente. Uno se creería en Hyde Park”¹⁴. La confusión, por tanto, es una intención retórica, un juego calculado. Semprún sólo introduce alguna acotación, más juguetona y ensayística que práctica, dada la condición de borrador técnico, pero lo hace de modo explícito al referir que el director del imaginario Instituto del

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 183.

¹² *Ibid.*, p. 185.

¹³ Jaime CÉSPEDES, *Las dos memorias de Jorge Semprún y los documentales sobre la Guerra Civil Española*, Sevilla, Renacimiento, col. “Biblioteca Histórica”, 2021, p. 58-61.

¹⁴ A. RESNAIS y J. SEMPRÚN, *op. cit.*, p. 194.

Control del Clima del futuro es un doble exacto al inglés que parece espiar a los protagonistas en el presente:

El Director es el doble del turista, en este universo paralelo donde alguna puerta abierta a des-tiempo (¿la de la muerte?) nos ha hecho penetrar, del mismo modo que Francis es el doble de Francis, Anne el doble de Anne... Espejos, espejos, *through the looking-glass!*¹⁵

Así, con una referencia literaria expresa a Lewis Carroll, que se suma a los múltiples guiños a determinada literatura fantástica, y en especial a Bioy Casares, Semprún parece construir un mundo futuro que es una réplica distópica del presente: en ambos los personajes se fugan simétricamente de una situación sentimental triangular y escapan de un mundo asfixiante representado por la superestructura política. No obstante, la complicada estructura temporal plantea un bucle temporal de ida y vuelta, ambiguo con puertas de entrada marcadas por el sueño o la muerte, pero que establecen una lógica de repetición: los recuerdos del personaje, proyectados de modo concreto en el futuro por el consejo que decide sobre su destino, establecen una suerte de eterno retorno a su punto de fuga, una fuga que siempre termina en el desvanecimiento, en la desaparición física y en la reaparición. Hasta el punto de que el relato termina repitiendo exactamente la misma escena del inicio situada en presente.

Distopía política del presente

La intención de los autores a partir del libre uso de fantasía alegórica es evidentemente establecer una correlación con el contexto de la Guerra Fría, como por otro lado es frecuente en la ficción fantástica de la época, azuzada por la amenaza nuclear. El contexto contemporáneo de los años sesenta es aludido en las primeras escenas cuando Francis habla de fuerzas de disuasión y de que sus superiores pueden pensar que se ha pasado “al Este” o cuando los personajes queman unos documentos secretos que hacen referencia a la OTAN. Semprún introduce aquí una ironía que remite a algunos pasajes de *Z* en su plasmación cáustica del estamento militar, cuando menciona que los personajes –en una idea que puede recordar también el aire transgresor de la pareja de *Pierrot, le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), también por el momento en que lanzan el coche al río–, cuando, mientras queman los documentos, recitan a poetas patrióticos conservadores como Claudel y Péguy. También aparece cierta ironía metalingüística, muy propia de la modernidad, especialmente cuando se introducen aspectos más reconocibles ligados a los géneros narrativos, esencialmente al *thriller*.

En su caracterización de los agentes que persiguen a los protagonistas hay una indisoluble autoparodia. Semprún insiste en que vistan con gabardinas, aunque a continuación añade “una gabardina, ¡qué idea, con semejante sol!”¹⁶ como acotación, en una asunción categórica de la necesidad y el guiño paródico de estereotipar a los villanos, aligerando en cierto modo la trascendencia del *macguffin* en clave de *thriller*. Parece así introducirse un tono, al menos en el texto, que mantiene cierta distancia burlesca, casi de cómic (algo por otro lado muy del gusto de Resnais)¹⁷ con el ambiente apocalíptico en el que el pánico y la amenaza han cristalizado en una sociedad aparentemente postnuclear. La plasmación del Estado –ya sea el de la historia contemporánea o el

¹⁵ *Ibid.*, p. 196.

¹⁶ *Ibid.*, p. 189.

¹⁷ Como recuerda Rimbau, la querencia por la aventura pop, presente en cierto modo en Stavisky, por ejemplo, es más cercana a los intereses de Resnais que a los de Semprún (Esteve RIAMBAU, *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*, Barcelona, Lerna, 1988, p. 176).

futurista— es presentado como una suerte de ente omnisciente y paranoico. También su descripción del arresto en el desenlace, con insistentes interrogatorios mecánicos, o de la idea de *reeducción*, que aparece en la sociedad futura, anticipan el engranaje relatado en *La confesión*.

La descripción de la distopía futura es transparente. Semprún abunda en la descripción de los edificios, parques y avenidas, estableciendo referencias y reflexiones en conexión con lugares reales, una conexión de decorados que esconde la correlación de la comparación sociopolítica. Cuando habla de la ciudad futurista describe una suerte de organizada ciudad lineal, con conceptos propios de la modernidad de Le Corbusier, combinados con las invenciones propias de Orwell (Unidades de Habitación, de producción y de ocio). Dicho futurismo imaginado en los años sesenta de forma recurrente toma como referencia determinados diseños arquitectónicos y una estética industrial posmoderna, a la que Semprún, cuando describe la escenografía de la sala de ordenadores del Instituto de Control Climático alude con ironía: “Es la imagen más bien trivial que puede presentar, desde ahora, una central que funcione con energía atómica, por ejemplo”¹⁸. Estéticamente, uno imagina en base a las descripciones una estética *post-industrial* asimilable a la citada *La Jetée* de Marker. Aunque, al mismo tiempo, Semprún incide en buscar antítesis exóticas, como la de oponer la selva a Hyde Park, o el aspecto industrial hierático de los edificios a sus jardines —“uno se creería en los jardines del Alcázar de Sevilla o en los de la Alhambra de Granada”¹⁹—, en un planteamiento escenográfico paradójico, que tiene también su conexión con los espacios palaciegos y jardines versallescos de *El año pasado en Marienbad*.

Semprún confronta un mundo alienado y deshumanizado en el que los ciudadanos no llegan a viejos y voluntariamente, según esa norma aceptada, se retiran a morir, con una sociedad marginal y radical inadaptada que sobrevive primitivamente en el caos. La división social retorna a cierto estado primitivo entre civilización y barbarie, donde los términos se cambian. Ese mundo “civilizado” resulta invivible, mientras que el demasiado deseable mundo de los “refractarios”, que pululan por los bosques o por la zona de la ciudad denominada Barrio Negro, mantiene al menos una libertad de acción. Se vuelve así a cierto primitivismo, presente en dicho futuro apocalíptico, donde no todo es frío e industrial.

La presencia de los “refractarios” y de su mundo sujeto a cierto caos, como resistentes al sistema *racional*, paradójicamente más humanos e independientes, recoge las esencias del mundo de los apartados *hombres-libro* de *Fahrenheit 451*, rebeldes clandestinos que memorizan libros completos ante la prohibición de la lectura y habitan en los bosques. No es extraño tampoco que la versión cinematográfica de Truffaut, estrenada en 1966, tuviese impacto en Semprún y en Resnais. A fin de cuentas, el aire de futurismo pop de la cinta se retoma en ciertas descripciones de *Las flores carnívoras* y algunos pasajes son muy parecidos, como el modo de presentar a los viajeros alienados del microbús futurista, en correspondencia con los pasajeros del metro volador del film citado, o la descripción de unos hombres buzo con lanzallamas que incendian las barcas funerarias, remitiendo a los bomberos que queman los libros en dicho film. No obstante, en lo referido a su propia obra, Semprún retomará algunas ideas, particularmente de la descripción de los “refractarios” y del caos postpolítico, en su novela *La algarabía*, publicada en 1981, una ficción política, en que la revuelta de mayo del 68 provoca una escisión de París, tomado en parte por facciones revolucionarias diversas. En su descripción de la decadencia del Barrio Latino tomado por la nueva comuna,

¹⁸ A. RESNAIS y J. SEMPRÚN, *op. cit.*, p. 195.

¹⁹ *Ibid.*

aparecen algunas ideas presentes en *Las flores carnívoras*, así como en los elementos en común de los pandilleros apodados los *nocheros*, que parecen una combinación iconográfica del grupo de psicópatas de *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) y del aspecto sectario-político de los “refractarios” del guión presente.

En definitiva, Semprún y Resnais, compenetrados en su obsesión por la dimensión temporal, reúnen en un mismo proyecto frustrado una aproximación paradójica a la realidad. Fantasiosa, con elementos de delirio que remiten a la ciencia-ficción e incluso al *thriller* de espionaje pop, pero, al mismo tiempo, con un halo de ensayo filosófico sobre la propia concepción física del tiempo y del espacio. Puede entenderse que el proyecto definitivamente no cristalizase por su propia inmaterialidad y evanescencia, por la dificultad absoluta de ser trasladado a una obra concreta.

Bibliografía

- CÉSPEDES, Jaime, *Las dos memorias de Jorge Semprún y los documentales sobre la Guerra Civil Española*, Sevilla, Renacimiento, col. “Biblioteca Histórica”, 2021.
- LEUTRAT, Jean-Louis y LIENDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, París, Cahiers du Cinéma, 2006.
- MONACO, James, *Alain Resnais*, Londres y Nueva York, Sacker & Warburg, 1978.
- RESNAIS, Alain y SEMPRÚN, Jorge, “*Las flores carnívoras*”, in V. SAGÍ (ed.), *Films que nunca veremos* [1968], Barcelona, Víctor Sagí Servicios Editoriales y Ayma, 1978, p. 181-215.
- RIAMBAU, Esteve, *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*, Barcelona, Lerna, 1988.
- RODRÍGUEZ VARELA, Rita, “Trauma y testimonio: la experiencia de Jorge Semprún”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2018, nº 33 (1), p. 85-97.
- SEMPRÚN, Jorge, *La escritura o la vida* [1994], traducción del francés de Thomas KAUF, Barcelona, Tusquets, 2011.