



**D, G:** André Malraux, con la colaboración de Denis Marion, Boris Peskine y Max Aub; **Pr:** Edouard Corniglion-Molinier, Roland Tual; **F:** Louis Page; **M:** Darius Milhaud; **A:** Andrés Mejuto, Nicolás Rodríguez, José Santpere, Julio Peña, Pedro Codina, José María Lado, Serafín Ferro, Miguel del Castillo, **B/N, 76 min. DCP**

## Espoir

Sierra de Teruel

1939-1940, España-Francia

Este texto revisa y resume el publicado por su autor con el título "El sueño vulnerable (Sierra de Teruel / Espoir, André Malraux, 1939)" en *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Santander, Shangrila ediciones, 2018

**E**n el marco de su cada vez más activa militancia política André Malraux, escritor de renombre mundial e intelectual profundamente comprometido con la lucha antifascista, llegará a Madrid en los primeros días de nuestra conflagración civil (en concreto el 25 de Julio de 1936) para estudiar las posibles medidas de apoyo al Gobierno legítimo de España que pudiesen ser instrumentadas desde Francia. De vuelta a París, todas sus energías se concentrarán en facilitar la llegada a España de los aviones de combate que la República necesita y que el Gobierno francés se resiste a entregar debido a las presiones de los partidos de derecha y los límites impuestos por sus compromisos internacionales. Finalmente, pilotados por aviadores a los que se ofrecen contratos de mercenarios, unos sesenta aviones llegaron a España en los primeros días de Agosto constituyendo la Escuadrilla España de la que el escritor formó parte activa y con la que realizó más de sesenta vuelos de combate<sup>1</sup>.

Cuando en Diciembre de 1936 y con la escuadrilla ya integrada (tras la partida de los mercenarios el mes anterior) en el ejército regular, André Malraux se ve envuelto en un aparatoso accidente en el aeropuerto de La Señera (cerca de Valencia), el Gobierno de la República sugiere al novelista que su actividad a favor del pueblo español podía rentabilizarse de manera más adecuada explotando su notoriedad intelectual. Así, a mediados de Febrero de 1937 Malraux partirá para los Estados Unidos y Canadá como representante de la Alianza de Intelectuales Antifascistas con la finalidad de recoger fondos para los hospitales republicanos pero, sobre todo, de difundir la justicia de la lucha del gobierno legítimo de España contra los militares facciosos y tratar de movilizar la opinión pública contra el embargo de armas con destino a España votado por el Congreso americano el 6 de Enero de 1937. Durante dos meses Malraux dictará numerosas conferencias tanto en USA como en Canadá y, según el repetido testimonio de Max Aub, será en el curso de esta gira cuando hizo su aparición el detonante que está en el origen de *Sierra de Teruel*: el ofrecimiento que se hizo a Malraux en Estados Unidos de poner a disposición de la propaganda republicana alrededor de 1.800 salas de exhibición cinematográfica en las que proyectar una película que ficcionalizase los acontecimientos que se vivían en España lo que, con una media de entradas diaria prevista de dos mil personas, podía suponer la posibilidad de alcanzar de golpe más de tres millones de conciencias<sup>2</sup>.

Los días de la *tourné* americana son también los del inicio de la escritura de la novela que llevará por título *L'Espoir* cuya aparición pública tendrá lugar, primero en forma de folletón en el diario de Louis Aragon, *Ce soir*, en la revista mensual *N. R. F.*, y en el semanario *Vendredi*, para, finalmente, editarse en forma de libro en el mes de Diciembre de 1937. Todo parece indicar que el primer *découpage* del film se redactó hacia Enero de 1938. Un impreciso día de Abril o Mayo de 1938, en el Ministerio de Instrucción Pública tuvo lugar el siguiente diálogo entre André Malraux y Max Aub, por aquellos días secretario del Consejo Central del Teatro:

2021.11.05.

Historias de cine (III)

*-He estado dudando entre Corpus3 y tú. Tú.  
-No sé nada de cine.  
-Yo tampoco4.  
-Si fuera teatro...  
-Es cine. Aquí está la sinopsis. Están terminado el script en París. Váyo está de acuerdo. Negrín también. Traduce esto. Traducirás el script. Organiza lo necesario y busca. Luego vendrán los técnicos5.*

Para entonces el proyecto de Malraux contaba con todos los apoyos de la Subsecretaría de Propaganda que dirigía Manuel Sánchez Arcas. Desechado, ante la escasez de divisas, el rodaje en Francia y con actores franceses, el film terminó realizándose en España y con actores españoles lo que no dejó de contribuir sobre manera a “nacionalizarlo”, aportando el Gobierno Republicano 100.000 francos franceses y 750.000 pesetas en un esfuerzo económico sin precedentes.

El rodaje tuvo lugar entre los meses de Julio de 1938 y Enero de 1939 en los estudios Orphea de Barcelona y en calles de la misma ciudad (Santa Ana, Montcada, Pueblo Español), así como en varias regiones de Cataluña (Prat del Llobregat, Tarragona, Cervera, Collbató, montaña de Montserrat), interviniendo Max Aub, como se ha indicado antes, en la traducción de los diálogos originales al castellano a la vez que colaboraba en el trabajo de localizar los escenarios naturales adecuados y aseguraba la necesaria coordinación con las autoridades españolas. Cuando Barcelona cae en las manos de Franco en Enero de 1939 aún quedaban por rodarse un buen número (once en concreto) de las secuencias previstas (39 exactamente) en el guión<sup>6</sup>. Gracias al hecho de que el revelado del negativo se realizaba en Francia, Malraux pudo realizar en los estudios parisinos de Joinville y en Villefranche-de-Rouergue, cuya plaza de Notre-Dâme se convirtió en la de Linás, las indispensables imágenes de continuidad para dar forma a su obra, así como llevar a cabo el doblaje de la misma (con Max Aub prestando su voz al personaje de Schreiner que fue encarnado por Pedro Codina) con la ayuda del productor francés Edouard Corniglion-Molinier. Mientras tanto, aconsejado por Denise Tual, esposa de Roland Tual (codirector de producción de la película con Fernando Gómez Mantilla), Malraux solicitará a Darius Milhaud que componga la banda sonora musical del film. Banda musical que sólo cubrirá la secuencia final del “descendimiento” de los aviadores heridos desde la Sierra.

Tras el laborioso montaje, la primera copia del film está lista para proyectarse en los primeros días de Junio de 1939. Para entonces la guerra de España había terminado con la victoria de los facciosos. Todo parece indicar que la película fue proyectada apenas dos veces en los meses de Julio y Agosto de ese mismo año en París y en sesiones privadas para ser prohibida su exhibición pública por la censura ese mismo Septiembre, según parece a raíz de las presiones ejercidas por el, en aquellos días, embajador de Francia en Madrid, Mariscal Philippe Petain.

Durante la Segunda Guerra Mundial los ocupantes alemanes destruyeron el negativo y todas las copias del film que pudieron localizar. Sólo una de éstas<sup>7</sup> se salvó por encontrarse por error en las latas correspondientes a otra película. Fue, precisamente, esta copia la que sirvió de punto de partida para el tiraje del contratipo que dio origen a las que permitieron, terminada la conflagración mundial, su estreno comercial en Junio de 1945. En Diciembre de ese mismo año el filme fue galardonado con el premio Louis-Delluc. Pero para entonces había cambiado de título y pasado a denominarse *Espoir*, su cabecera había sido modificada omitiéndose, por ejemplo, el nombre de Vicente Petit (responsable de los decorados) y de no pocos de los actores españoles participantes, se le habían añadido los nombres de Corniglion-Molinier y Roland Tual como productores junto con siete intertítulos pretendidamente explicativos redactados por Denis Marion (responsable también de los subtítulos franceses) destinados a llenar el hueco supuestamente dejado por las secuencias no realizadas. Por si esto fuera poco al film se le colocó, a modo de prólogo, una innecesaria y pomposa intervención de Maurice Schumann destinada, se pensaba, a *actualizar* su significado<sup>8</sup>. Mucho más escueto y preciso

era el prólogo que Corniglion-Molinier hizo incluir en la copia cero del film y del que conviene retener la idea que destaca que *Sierra de Teruel* muestra “la generosidad de una lucha fugitiva sobre la tierra en medio de unos elementos impasibles, que asisten al combate y permanecen, mientras que el hombre está destinado a pasar”, idea que apunta directamente al núcleo duro, mítico, de la obra de Malraux.

\*\*\*\*\*

Señalado todo lo anterior queda por dilucidar el alcance y valor de la película. Para ello conviene no perder de vista que *Sierra de Teruel/Espoir* aparece, vista desde nuestros días, como una obra esencialmente *descentrada* con relación a toda una serie de aspectos nodales en torno a los cuales giran los problemas de la creación cinematográfica.

En primer lugar *Sierra de Teruel* aparece como *descentrada* si la consideramos desde el punto de vista de la *autoría*. Aunque sólo sea por tratarse de la única obra cinematográfica de un escritor, aventurero, político y hombre de acción que, por una sólo vez y en circunstancias singulares e irrepetibles se acercó al cine desde el punto de vista creativo<sup>9</sup>. Sin duda este carácter único no deja de tener algo que ver con ciertas calidades de un film que, como bien supo ver André Bazin, tiene mucho de “genial película de aficionado”. Hasta el punto de que es imposible, viendo *Sierra de Teruel*, desprenderse de la sensación de estar ante alguien que se plantea la realización de una película desde la ausencia total de prejuicios, con una apertura de espíritu que no suele encontrarse en la gente que hace de la práctica del cinematógrafo su profesión y su oficio.

Bien es verdad que los posteriores contactos con el cine de Malraux no dejan de ser relevantes: primero, como autor de un pequeño texto de reflexiones sobre el séptimo arte publicado en 1946 (pero escrito, precisará, Malraux en 1939 a partir de la experiencia obtenida con la realización de “los fragmentos” –la cursiva es mía- de *L’Espoir*) con el título *Esquisse d’une psychologie du cinéma*<sup>10</sup>; segundo, cuando siendo Ministro de Cultura del gobierno De Gaulle a finales de los años cincuenta puso a punto la legislación de protección al cine basada sobre el célebre “avance sur recettes” (adelanto sobre los rendimientos de taquilla) que hizo posible la eclosión de la “Nouvelle Vague”.

Pero ese *descentramiento* adopta formas complejas. Porque siendo verdad que nos encontramos ante la obra de un *no-cineasta* no deja de ser cierto que se trata de un escritor del que se ha subrayado, más de una vez, la *cinematicidad* de su estilo. Carecen de sentido los reproches que se hacen al filme de ser una obra incompleta cuya comprensión se ve dificultada, dicen, por su estado inacabado. A la concepción creativa de Malraux no le perjudica lo que Bazin denominó, en su memorable texto<sup>11</sup> sobre *Sierra de Teruel*, “la estética de la selección discontinua de los momentos”. Y, si bien tiene razón el crítico francés al recordar que en el cine “las verdaderas lagunas de la narración cinematográfica rara vez se perciben como elipsis”, no es menos cierto que en el arte de Malraux (literario, cinematográfico) elipsis y lagunas están al servicio de la estimulación de la imaginación de un espectador que suele ser tratado por la mayor parte de los cineastas y escritores como un ser desprovisto de intuición cuando no de inteligencia. En *Sierra de Teruel*, por el contrario, la ausencia de ciertas escenas de transición se integra con naturalidad en el dibujo final de la obra en la misma medida en la que la discontinuidad formaba ya una dimensión esencial de la estilística peculiar del proyecto.

De manera idéntica numerosos críticos literarios han subrayado varias dimensiones de la literatura de Malraux que permiten caracterizarla como “cinematográfica”. Sin entrar ahora a polemizar acerca del sentido de tal aserto, me fijaré en algunos elementos, cuyo uso estilístico paralelo (en la novela, en la película) permite subrayar, otra vez, la identidad de la actitud creativa con independencia del medio material puesto en juego. Es el caso, en primer lugar, de la extrema sensibilidad del autor hacia el universo sonoro en el que se desenvuelven las escenas descritas o filmadas. Dos ejemplos tomados, justamente

del inicio y final de *L'Espoir* (*La Esperanza*) novela, ilustrarán de manera fehaciente esta idea. Cualquiera que lea las páginas iniciales del libro no podrá menos que considerar el extraordinario clima sonoro que se instaura en la central telefónica de la Estación del Norte, clima dominado por el repique de las llamadas telefónicas que se suceden sobre el fondo de “un estrépito de camiones” (pág. 3), y “el ruido de los cantos y los culatazos de los fusiles” (pág. 5). Más adelante, en esa misma noche, Malraux describirá “esa noche cargada de una esperanza turbia y sin límites, esa noche en que cada hombre tenía algo que hacer en la tierra. Ramos oía un tambor lejano como los latidos de su corazón” (pág. 21)<sup>12</sup>. No menos sugestiva es la descripción sonora que cierra el libro (que hace un cierto eco a la de apertura) en la que sonido interior y exterior se superponen hasta fundirse en la conciencia de Manuel: “Manuel oía por primera vez la voz de aquello que es más grave que la sangre de los hombres, más inquietante que su presencia en la tierra: la posibilidad infinita de su destino; y sentía en él esa presencia mezclada al ruido de los arroyos y al paso de los prisioneros, permanente y profunda como el latido de su corazón” (pág. 491).

El filme participa de una sensibilidad sonora similar. Con el beneficio de que en él los sonidos son convocados directamente. A lo largo de todo el desarrollo de la acción los diálogos se ubican sobre un lecho sonoro que dibuja una especie de tapiz de fondo tejido por el tableteo de las ametralladoras, los balidos de las ovejas, los mugidos de las vacas o el canto de los pájaros. James Agee describió la calidad de la textura sonora de *Sierra de Teruel* al afirmar que en ella conviven

*“mezclas y contrapuntos en una calle donde resuenan los ecos, los gritos de las reses y el canto del gallo por encima del sonido metálico y vindicativo de la guitarra prodigiosa de la guerra moderna”<sup>13</sup>.*

Agee da un paso más al reivindicar la dimensión *musical* de un filme cuya forma se organiza, dirá, a partir de “escenas misceláneas de exposición”, equivalentes a los momentos en que una orquesta afina sus instrumentos y que acaban catapultándolo (el despegue nocturno sobre los naranjos) hacia su clímax (el bombardeo del campo de aviación enemigo, los combates aéreos) para, finalmente, construir una coda descendente (tanto narrativa como visualmente) que clausura el relato.

Por si esto fuera poco cabe hacer notar que la escritura de Malraux se estructura a menudo como si fuese regulada por un objetivo ajustable que enfocase y desenfocase fragmentos de la realidad de manera similar a cómo un cineasta dirige la atención del espectador hacia puntos diversos del espacio. La escena en la que los dinamiteros asturianos afrontan a los tanques facciosos en la sección II, II, 7 de la Primera Parte de la novela, ofrece un inmejorable ejemplo de esta técnica:

*“Pepe acaba de pegarse a la tierra. González se estira. El tanque está a cuatrocientos metros, y se lo ocultan las siluetas de las hierbas que de niño enganbaba a las mangas de sus compañeros, una suerte de avena salvaje y una margarita, de talle alto; ya las bormigas se pasean por ella. También una minúscula araña. Seres que viven así, a ras de tierra, en ese palmeral de tierra, lejos de la vida y de la guerra. Detrás de dos bormigas muy atareadas llega a toda velocidad la mancha rugiente y sacudida del tanque oblicuo” (pág. 231)<sup>14</sup>.*

Cuando a lo largo del filme las acciones de los hombres sean confrontadas a la indiferencia de la naturaleza (esa hormiga que corre enloquecida por el visor de la ametralladora del bombardero) no podremos sino reconocer una de las marcas mayores de la estilística de Malraux (ver *infra*).

\*\*\*\*\*

Lo que nos lleva directamente a interrogar, de manera más precisa, las relaciones que se establecen entre la novela (*L'Espoir*) y el filme (*Sierra de Teruel*). ¿Es *Sierra de Teruel* una adaptación de *L'Espoir*? Sí, en la medida en que todo el bloque final del film proviene directamente de la IIIª parte, sección III del

libro. No, en la medida en que toda la acción anterior es original aunque se utilizan, de manera masiva, diálogos, situaciones o imágenes tomadas de diversas secciones de la novela. Veamos algunos de estos “deslizamientos” del texto literario al cinematográfico que prestan una densidad especial al relato. Pertenecen a ellos momentos como el choque del coche contra el cañón y el posterior vuelo de palomas (golondrinas que cambiarán la dirección de su vuelo en la versión cinematográfica) que hacen sombra al rostro de los caídos (págs. 33-34 de la edición española) o como la famosa frase que una campesina enuncia durante el funeral que abre la película y que la novela pone en boca de una camarera del bar del aeropuerto en el que (como en el filme) acaba de capotar en llamas un avión republicano (“hace falta por lo menos una hora para que se comience a ver el alma”, pág. 162); también se recupera para la pantalla ese momento en el que “en la pared, entre los mapas una caja de mariposas. Un obús estalla muy cerca de la casa de campo. Un segundo obús: una mariposa se desprende, cae sobre la base de la caja, el alfiler al aire” (pág. 390), que será utilizado en la secuencia IV que se desarrolla en la trastienda de una droguería.

Por lo demás el propio Malraux, en su respuesta a la crítica de Bazin, lo había dejado meridianamente claro al afirmar que el vínculo que puede encontrarse entre determinados pasajes del libro y ciertas escenas del filme

*“no proviene de la influencia del libro, sino de la obsesión, de la fuerza del recuerdo en ambos casos. Y de una especie de sumisión a este recuerdo por el deseo de rodar (y de escribir) cosas exactas en el terreno de la guerra cuando se trata de acontecimientos a los que he asistido”<sup>5</sup>.*

De aquí que lo más razonable sea considerar ambas obras como resultado de un mismo impulso creativo, en tanto que las dos responden a idéntica exigencia de hacer cuentas con una experiencia reciente y traumática. Experiencia ante la que el arte acaba revelándose como la única manera de acceder a la posibilidad de poner orden en el caos o, si prefiere, utilizando la doble fórmula de Malraux, de “organizar ese Apocalipsis” cuyo ejercicio se llevaba a cabo en tierras españolas, con la finalidad de “convertir en conciencia una experiencia lo más amplia posible”.

\*\*\*\*\*

El *descentramiento* del filme se extiende también a su nacionalidad. Si dejamos de lado los avatares administrativos y de otro tipo que han convertido a *Sierra de Teruel* en *Espoir* y que lo han “nacionalizado” como francés, lo más sensato es afirmar que estamos ante un *filme español de un autor francés*. Paradoja menor de lo que parece si pensamos con Jorge Semprún que

*“Debe subrayarse que Sierra de Teruel es una película española y cabe añadir que ese carácter español fue muy importante para André Malraux. Su vida y su obra están en función de un punto de vista mitológico de las realidades españolas, en función de los grandes temas de toda su obra: el tema de la muerte, el tema de la fraternidad, el tema del destino trágico. En España no sólo por la Guerra Civil sino también por otros hechos anteriores, hay una coincidencia, un nudo que nunca se ha desbecho: la implicación y el compromiso político de Malraux, su visión trágica de la vida que en España se expresa absolutamente (...) La coincidencia entre esa febrilidad del sentido de la fraternidad, del sentido del compromiso, de la pasión y el compromiso de la solidaridad, están muy bellamente en el libro y en la película”<sup>6</sup>.*

Desde este punto de vista *Sierra de Teruel* se presenta como un terreno en el que confluyen, bajo los imperativos de un compromiso tanto político como artístico, dos movimientos. De un lado, el impulso individual de un artista (francés) cuyos preocupaciones esenciales sintonizaban en alto grado con una parte sustancial de las tradiciones culturales del país donde el film se rodó; de otro, la voluntad colectiva de un pueblo (español) y sus representantes políticos de producir un trabajo artístico singular que difundiera, con la fuerza del cinematógrafo y el poder de la ficción, la lucha del pueblo es-

pañol en defensa de sus libertades. Trabajo que, caso casi único en la historia, puede ser considerado como el segundo postigo de un díptico formado por dos obras diferenciadas, sí, por los materiales expresivos que movilizan pero profundamente hermanadas en el espíritu y en los mecanismos estéticos que ponen en funcionamiento.

\*\*\*\*\*

No menor es la *excentricidad* de *Sierra de Teruel* si queremos considerar su lugar en la historia del cine. Hay unanimidad en considerar que el film *prolonga* tanto una tradición como *prefigura* otra por venir. Prolonga, sin duda, la tradición de los films políticos que, desde posiciones de izquierdas<sup>17</sup>, habían venido construyendo, básicamente de la mano del cine soviético, todo un repertorio de obras comprometidas en las dos décadas anteriores. Prefigura un cine que, por entonces (finales de los años treinta), apenas podía intuirse y que deberá esperar al final de la segunda contienda mundial para hacer su entrada en escena. Es precisamente de su situación liminar, a caballo entre pasado y futuro, de donde extrae, retrospectivamente, buena parte de su fuerza estética *Sierra de Teruel*. Que se configura como el eslabón necesario de engarce entre dos maneras antitéticas de entender el cine: de un lado, las lecciones del cine soviético de los años veinte con su apelación al protagonismo colectivo, su énfasis en una épica materialista y su abierta discursividad política; de otro, la emergencia de determinadas caracterizaciones que serán luego predicadas del cine neorrealista, como son la atención a la inserción de lo particular en lo general (que será una de las lecciones esenciales de un film como *Paisà*), la manera cómo las limitaciones -de dinero, de medios técnicos, de tiempo- son trascendidas en el trabajo concreto del cineasta hasta el punto de integrarlas, naturalmente, en el devenir creativo de la obra y, de manera muy particular, la ejemplar síntesis que *Sierra de Teruel* propone entre las estrategias del documental y las de la ficción. A las primeras pertenecen tanto el uso, en roles relevantes, de actores no profesionales o utilizados en papeles que se apartaban radicalmente de su experiencia anterior<sup>18</sup>, como la utilización de unos diálogos escuetos y plenos de giros que se muestran extraordinariamente sensibles a los acentos dialectales e imitan con éxito el habla popular -mediante el uso de refranes<sup>19</sup>, interjecciones<sup>20</sup> o buscando la sentenciosidad campesina<sup>21</sup>- aún sin renunciar a bellos arcaísmos de evidente corte literario<sup>22</sup>, sin que haga falta insistir en el papel esencial jugado en este campo por la traducción de Aub de los hermosos diálogos de Malraux. A las segundas, la importación del montaje paralelo, utilizado en la primera parte del film o la instauración de un cierto suspense acerca de si la aviación republicana conseguirá o no sus objetivos.

\*\*\*\*\*

Por lo demás, Malraux siempre fue muy consciente del hecho de que la intriga de un relato, limitada a sí misma, era artísticamente nula: De hecho, tal y como proponía en su famoso prólogo a la edición francesa de la novela de Faulkner, *Santuario*, la intriga como tal no tenía más trascendencia que el juego del ajedrez. El argumento novelesco (narrativo, en términos más precisos) debía estar al servicio de una meditación sobre el hombre. Por eso es importante subrayar que siendo verdad que las fuentes de inspiración, tanto de la novela como de la película, provienen en línea directa de la experiencia humana de su autor, de nada valdrían si este no fuese capaz de convertir toda una serie de *temas abstractos* como la fraternidad entre los hombres, la impasibilidad ante la muerte o la esperanza revolucionaria en *imágenes singulares* a través, primero, del uso literario, y, después, de la transposición fílmica de una serie de figuras retóricas (la elipsis, la comparación, la metáfora) cuyo manejo da lugar a la aparición de lo que André Bazin denominó la *langue imagée* de una obra en la que lo concreto siempre se remite a lo cósmico.

Tal y como expresaría años más tarde en su ensayo sobre el cine, al fin y al cabo, “el cine reencuentra tanto si quiere como si no un dominio del que el arte no puede quedar nunca ausente: el mito”<sup>23</sup>. Operación que el film realiza

mediante la inserción de las acciones humanas en el interior de unas fuerzas naturales que las sitúan en una perspectiva más amplia que aquella que es capaz de darles la mera contingencia política que parece justificarlas en lo inmediato. Éste es el papel que juegan en *Sierra de Teruel* toda una serie de imágenes, variadas en su carácter y recurrentes en su sentido, y que van desde esas mariposas que caen por el retumbar de la artillería, pasando por el vuelo de golondrinas que sigue a la muerte de Carral, la presencia de los girasoles ajados que puntúa la muerte del tabernero fascista, la migración de las cordornices observada por los aviadores durante su misión ó el vuelo de las aves rapaces en la secuencia del “Descendimiento”.

Pero si queremos referirnos a los momentos de máxima pregnancia en este sentido habrá que hacer alusión a esa gota de agua que cae en el interior de una bombona como descontando el tiempo inapelable, insensible a la tragedia que están a punto de afrontar el grupo de hombres agrupados en la trastienda de una droguería. O a esa otra no menos fascinante de la hormiga que recorre el círculo que forma el punto de mira de la ametralladora durante el combate aéreo, imagen en la que se resume esa voluntad, repetidas veces manifestada por Malraux, de “unir artísticamente al hombre con el mundo (en tanto que cosmos) por medios diferentes del lenguaje”, contribuyendo a dotar a “la acción de una iluminación metafísica” (en palabras precisas de Bazin).

\*\*\*\*\*

Es inevitable ocuparse de la portentosa secuencia final si se quiere entender el alcance preciso de estas ideas. Si consideramos el descenso final de los aviadores hasta Linares bastará hacer referencia al episodio equivalente de la novela para caer en la cuenta de que el cortejo que inscribe su herida en forma de zeta (“*zeta de la muerte*”, en palabras de Jorge Semprún) en la impassibilidad de la montaña transcribe visualmente el texto literario:

*“Avanzaban al paso, un paso ordenado y más lento en cada declive; y ese ritmo concertado con el dolor parecía llenar ese desfiladero inmenso donde gritaban los pájaros, como lo hubiese llenado el redoble de los tambores de una marcha fúnebre. Pero no era la muerte lo que, en ese momento, estaba de acuerdo con las montañas: era la voluntad de los hombres”* (pág. 466).

Todo ello encarnado en una imaginería que se concibe como una sintética transcripción de la tradición artística occidental (y española) del Descendimiento de la cruz y la Madre Dolorosa, siendo ocupados los lugares de estas figuras en el filme por la imponente pared rocosa de Monserrat y el valle que acoge los cuerpos de los aviadores caídos. James Agee vio con nitidez las fuentes icónicas de la escena:

*“El descenso de los héroes rotos desde la cumbre rocosa de España, como si se bajarán de la cruz, hasta el valle materno forma una coreografía concebida para que todo un pueblo y su territorio compongan una Pietà triunfal para el hombre del siglo XX”.*<sup>24</sup>

De esta manera Malraux situaba su obra en la línea que, desde el final de la Edad Media dejaba de lado, progresivamente, la *patetización* a la que había venido entregándose el arte religioso para sustituirla por una *estetización* consistente en

*“la búsqueda de formas que establezcan, entre el espectador y la imagen, una distancia totalmente diferente de la distancia religiosa en la que se desliza, todavía confusamente, la admiración”*<sup>25</sup>.

\*\*\*\*\*

De ahí la complejidad de significados articulados por el filme. Lejos de la banal celebración de la solidaridad internacional o del lamento por las deficientes condiciones de armamento en las que las fuerzas republicanas se movían, se propone al espectador la emergencia de una conciencia lírica, colectiva e internacionalista que se articula en torno a una voluntad de lucha

antifascista sostenida por la profunda gratuidad del acto que la concretaba: “*Nadie lo había obligado a combatir*”, anotará escuetamente la anónima voz narradora de la novela en el episodio que da cuerpo a la última secuencia del film. “*Yo vine porque me aburría*”, oiremos en boca de Pol, uno de los aviadores en la secuencia XXVI del film, cuando los brigadistas discuten las respectivas razones que les han conducido hasta la España en guerra.

Por lo demás no deja de ser paradójico que uno de los títulos de la película acabase siendo *Espoir* cuando se trata de una obra habitada por la idea de la muerte, aunque esta muerte se asuma desde el estoicismo característico de los héroes de Malraux: “*Aún a toda velocidad si entras de costado contra cualquier cosa, no te matas siempre*” / “*Y marras el cañón. Tampoco de frente se mata uno siempre*”, dirá uno de los diálogos de la película, precisamente en el momento en el que Carral y Agustín (Negus y Puig en el libro) se disponen a lanzar su coche contra el cañón que les impide salir de la ciudad.

De hecho toda la acción del filme se sitúa en el interior de un marco narrativo creado por el doble homenaje a los combatientes caídos que suponen el extraordinario funeral laico que le sirve de apertura y la vibrante secuencia final.

Consideremos, por un momento, que, a diferencia de los que ocurre en un film como *El acorazado Potemkin* (*Bronenosetz Potemkin*, S. M. Eisenshtein, 1925) tantas veces traído a colación por sus paralelismos con la obra de Malraux, aquí el relato se clausurará con la escena del homenaje popular a los combatientes. En la novela, escrita un año antes, a este episodio le sigue, cerrando el texto, la victoriosa batalla de Guadalajara. Si “la esperanza” concreta del libro era, sin lugar a dudas, la de una difícil pero aún posible victoria final, la más abstracta del filme remitirá a la celebración de esa “sangre de izquierdas” que, en un principio, se pensó como título para la película.

En el fondo, de la novela al filme hemos pasado de la *advertencia* al *recordatorio* (en términos de significado). De idéntica manera a como (en términos de figuras artísticas) el *torso* inacabado que es la película acaba convirtiéndose en una *lápida* funeraria, la de la República española. Será, precisamente, por estas razones por las que el audaz proyecto promovido desde las instancias gubernamentales republicanas ha alcanzado una trascendencia capaz de garantizar la supervivencia, más allá de la pura coyuntura, de unos valores de solidaridad y fraternidad que hoy, más de setenta años después de su conversión en imágenes, siguen interpelando al espectador contemporáneo. Por eso parecen justas las palabras con las que James Agee cerraba su reseña de *Sierra de Teruel*:

“*Homero podría ver en ella la única obra de nuestro tiempo que está en sintonía con él*”.

Si en la obra de Homero los avatares de los humanos se recortan sobre el trasfondo que les proporcionan los dioses y sus querellas, en Malraux las peripecias de los luchadores antifascistas son confrontadas con la naturaleza impasible que asiste muda a los conflictos humanos. Por eso, la última escena de la película amplifica y reúne en un movimiento único todas esas imágenes a las que más arriba nos hemos referido, dándoles un sentido unitario. Nada expresa mejor el valor y, al mismo tiempo, la gratuidad del gesto revolucionario que ese “descendimiento laico” que se lleva a cabo en medio de una naturaleza destinada a pervivir cuando se hayan extinguido las acciones humanas que tienen lugar en su seno.



- 1 Para una amplia información acerca de las actividades de Malraux en España y los avatares de escritura y realización de *L'Espoir* (*La Esperanza*) y *Sierra de Teruel/Espoir*, respectivamente, son de consulta obligatoria los “Apéndices, notas, noticias y variantes” incluidos en André Malraux, *Oeuvres complètes*, vol. II, Bibliothèque La Pléiade, París, Gallimard, 1996 (edición al cuidado de M.-F. Guyard, M. Larès y F. Trécourt, con la participación de Noël Burch), así como el nº 3 de la revista *Archivos de la Filmoteca*, (“*Sierra de Teruel*”, cincuenta años de esperanza”, Septiembre/Noviembre 1989; edición de Vicent Ponce) íntegramente dedicado al filme. Igualmente puede consultarse Olivier Todd: *André Malraux. Une vie*, París, Éditions Gallimard, 2001(édition revue).
- 2 Max Aub, “Leído en Barcelona en 1938 en los estudios de Monjuich”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 3, pág. 34.
- 3 Andrés García de la Barga y Gómez de la Serna (Madrid 1887-Lima 1975), conocido en el mundo literario como Corpus Barga por haber nacido el día de esa festividad. Asiduo colaborador de revistas y diarios como *España*, *El Sol*, *Revista de Occidente* y *La Nación* de Buenos Aires. Abandonó España en 1939 con Antonio Machado al que acompañó hasta Collioure. En 1948 se instaló en Lima donde llegó a ser director de la Escuela de Periodismo de la Universidad de San Marcos. Se trata de uno de los grandes memorialistas de la lengua castellana en obras como *Los pasos contados* (1963), *Puerilidades burguesas* (1964), *Las delicias* (1967) o *Los galgos verdugos* (1973), obra ésta última reescritura de su novela *La vida rota*, aparecida originalmente en 1910.
- 4 “No era cierto, pero casi”, apostillará Aub.
- 5 Max Aub, “Prólogo” a *Sierra de Teruel. André Malraux*, México, Era, 1968 (en *Archivos de la Filmoteca*, nº 3, págs. 40-48).
- 6 Puede consultarse la traducción realizada por Max Aub del guión de Malraux así como la “Guía de filmación” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 3, págs. 49-181.
- 7 Subrayamos este hecho ya que otra copia correspondiente al montaje original de Malraux se conserva en USA donde fue enviada como regalo personal del escritor a Archibald MacLeish, por aquellos días director de la Library of Congress. Sobre cómo llegó esta copia a USA puede leerse el relato de Ferrán Alberich, realizado a partir de la investigación llevada a cabo en 1984 por Walter G. Langlois, “*Sierra de Teruel*: una coproducción circunstancial”, *Cuadernos de la Academia*, nº 5 (Actas del VII Congreso de la AEHC, Cáceres, Diciembre 1997), 1999, págs. 43-58. Esta copia, auténtica “versión original” del filme, carece de los añadidos que pueden encontrarse en la versión estrenada comercialmente en 1945, presenta unos títulos de crédito más ajustados a la realidad de la producción de la película y, sobre todo, contiene diecinueve planos adicionales en la secuencia final, lo que supone una duración superior, con relación a la copia “europea”, de unos tres minutos.
- 8 *Espoir* conoció un nuevo lanzamiento comercial en 1970. En España la primera proyección pública debió esperar hasta el 28 de Enero de 1977, en la Fundación Miró de Barcelona. La copia proyectada en esta ocasión, así como en su posterior carrera comercial de la mano de Distribuidores Cinematográficos Asociados S. A. (DIASA) y en diversos pases televisivos, fue la ya citada “versión francesa”.
- 9 Como es bien, sabido durante su estancia en Moscú en 1934 Malraux trabajó con S. M. Eisenstein en una adaptación cinematográfica de su novela *La condition humaine*, publicada el año anterior. El trabajo no llegó a buen puerto debido a las circunstancias políticas de la URSS y a la caída en desgracia del cineasta. Sobre este proyecto véase “La condition humaine et le cinéma”, en André Malraux, *Oeuvres complètes*, vol. I (edición de Pierre Brunel), Bibliothèque La Pléiade, París, Gallimard, 1989, págs. 1293-1301. En los años sesenta fracasó otro intento de llevar la novela a la pantalla de la mano de la M. G. M. y Carlo Ponti, con Fred Zinnemann como realizador previsto.
- 10 Escrito en 1939, publicado inicialmente en el número 8 de la revista *Verve* en 1940 y reeditado definitivamente por las ediciones Gallimard en una tirada limitada (de la que se aseguraba que no sería reimpresa) en 1946 (André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, París, Gallimard, 1946, incluido en el volumen IV de las *Oeuvres Complètes* de André Malraux *Écrits sur l'art I*, París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004, págs. 1-16. También puede consultarse este texto en Denis Marion, *Le cinéma selon André Malraux*, Paris, Editions Cahiers du Cinéma, 1996, págs. 71-78 (La versión castellana responde al título de *Psicología del cine* (Buenos Aires, J.L., 1959). Único texto de corte teórico que André Malraux dedicó al cinematógrafo, este breve volumen está formado por una serie de reflexiones que nacen de “la experiencia que había adquirido rodando los fragmentos de *L'Espoir* a partir de los que habíamos intentado hacer un filme”.
- 11 André Bazin, “*L'Espoir*. Du style au cinéma”, *Poésie*, nº 26-27, 1945. Incluido, con “Une lettre d'André Malraux”, en *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, París, U.G.E., 1975, págs. 175-188 y en *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague* (1945-1958), París, Editions de l'Étoile, 1983, págs. 157-165. Existe una versión castellana (traducida del italiano y con algunas imprecisiones) en *Archivos de la Filmoteca*, nº 3, págs. 294-301.
- 12 Las citas provienen de la edición castellana de *La Esperanza* (versión de José Bianco) aparecida en 1978 en EDHASA.
- 13 James Agee, “Man's Hope”, *The Nation*, 3/II/1947 (reimpreso en *Agee on Film*, vol. I, New York, Perigee Books, 1983, págs. 239-242). Citamos por la versión española del texto, “*Sierra de Teruel* [*L'Espoir*, 1938], de André Malraux”, en James Agee, *Escritos sobre cine*, Barcelona, Paidós, 2001, págs. 187-191.
- 14 Esta escena sirve de base para la secuencia XIX del filme (no rodada). El guion especifica que no deben ser hormigas sino insectos los animales que se vean.
- 15 *Archivos de la Filmoteca*, nº 3, pág. 301 (he modificado ligeramente la traducción; S. Z.).
- 16 Texto fechado en Madrid en Septiembre de 1989 e incluido como prólogo (págs. 5-9) del nº 3 de *Archivos de la Filmoteca*.

- 17 Conviene citar, aquí, las reflexiones convergentes de James Agee y Jorge Semprún. Para el primero (*op. cit.*) era evidente el que “las únicas películas cuyo temple puede describirse como heroico, o trágico, o ambas cosas, han sido obra de gente de izquierda“. Semprún (*op. cit.*), por su parte, destacará que “no hay en el cine occidental, digamos con ideología de izquierda, ninguna película que como ésta haya intentado abordar los temas épicos de una forma unitaria, de una forma psicológica interiorizada“.
- 18 El caso más notorio (paralelo al futuro uso por Rossellini de Aldo Fabrizi o la misma Ana Magnani en *Roma, città aperta*) es el de José Sempere que pasó de los papeles cómicos de las revistas del Paralelo a abordar la digna seriedad paternal del Comandante Peña.
- 19 “En boca cerrada no entrán moscas“ (José, el campesino en la secuencia XI).
- 20 ¡“Caracoles“! (Presidente del Comité del Frente Popular de Linás, secuencia XI).
- 21 “Un campo es un campo ... se parece a otro campo“ (José, secuencia XI); “Sólo hasta una hora después de muerto, empieza a verse el alma“ (una aldeana, secuencia II).
- 22 “Era un hombre que teníamos en mucho“ (Comandante Peña, secuencia II); “Bien está lo que está bien. Pero más es inútil“ (Schreiner, secuencia XXXIX).
- 23 *Esquisse d'un psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 14 (mi traducción).
- 24 “Sierra de Teruel [L'espoir, 1938], de André Malraux“, en James Agee, *Escritos sobre cine*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 191.
- 25 André Malraux, *La métamorphose des Dieux*, 1957 (citado en Max Aub, “André Malraux et le cinéma“, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 3, págs. 24-29).

## BIBLIOGRAFÍA

### A) Obras de André Malraux:

- *Oeuvres complètes*, vols. I-VI, Bibliothèque La Pléiade, Paris, Gallimard, 1997-2010.
- *Psicología del cine*, Buenos Aires, J.I., 1959.
- *La esperanza* (versión castellana José Bianco), Barcelona, EDHASA, 1978.

### B) Sobre André Malraux:

- Olivier Todd, *André Malraux. Une vie*, Paris, Éditions Gallimard, 2001 (édition revue).
- Denis Marion, *Le cinéma selon André Malraux*, Paris, Editions Cahiers du Cinéma, 1996.

### C) Sobre Sierra de Teruel:

- James Agee, "Sierra de Teruel [L'Espoir, 1938], de André Malraux", en *Escritos sobre cine*, Barcelona, Paidós, 2001, págs. 187-191.
- André Bazin, "L'Espoir. Du style au cinéma", *Poésie*, nº 26-27, 1945. Incluido, con "Une lettre d'André Malraux", en *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, U.G.E., 1975, págs. 175-188 y en *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague* (1945-1958), Paris, Editions de l'Étoile, 1983, págs. 157-165. Existe una versión castellana en *Archivos de la Filmoteca*, nº 3, págs. 294-301.
- *Sierra de Teruel*. André Malraux, México, Era, 1968.
- "Sierra de Teruel, cincuenta años de esperanza", *Archivos de la Filmoteca*, nº 3, Septiembre/ Noviembre 1989; edición de Vicente Ponce.
- Ferrán Alberich, "Sierra de Teruel: una coproducción circunstancial", *Cuadernos de la Academia*, nº 5 (Actas del VII Congreso de la AEHC, Cáceres, Diciembre 1997), 1999, págs. 43-58.