



Z, G: André Malraux, Denis Marion, Boris Peskine eta Max Auben laguntzarekin; **Pr:** Edouard Comiglion-Molinier, Roland Tual; **A:** Louis Page; **M:** Darius Milhaud; **A:** Andrés Mejuto, Nicolás Rodríguez, José Santpere, Julio Peña, Pedro Codina, José María Lado, Serafín Ferro, Miguel del Castillo, **Z/B, 76 min. DCP**

Espoir

Sierra de Teruel

1939-1940, Espainia-Frantza

Testu honetan egileak argitaratu zuen beste bat berrikusi eta laburbildu da, honako hau: "El sueño vulnerable (Sierra de Teruel / Espoir, André Malraux, 1939)" in *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Santander, Shangrila ediciones, 2018.

Militantzia politiko gero eta aktiboagoaren baitan, André Malraux, mundu mailako izena zuen idazle ospetsua eta borroka antifaxistarekin konpromiso handia zeukan intelektuala, Madrilera iritsi zen Espainiako Gerra Zibila piztu zeneko lehen egunetan –1936ko uztailaren 25ean zehazki–, Espainiako bidezko Gobernuak babesteko Frantziatik antolatatu zitezkeen neurriak aztertzeko. Parisera itzuli zenean, ahalmen batean ahalegindu zen Espainiako Errepublikak behar zituen eta Frantziako Gobernuak entregatzeari uko egiten zion borroka-hegazkinak Espainiara iristea bideratzen; Frantziako gobernuaren ukoa eskuineko alderdien presioak eta nazioarteko konpromisoek ezarritako mugek eragin zuten. Azkenik, hirurogei bat hegazkin iritsi ziren Espainiara abuztuko lehenengo egunetan, Espainia Eskoadrila izeneko osatuz, mertzenarioen kontratuak eskaini zizkieten hegazkinlariak pilotatuta; idazleak ekinean parte hartu zuen taldean, eta hirurogei borroka-hegaldi baino gehiago egin zituen¹.

1936ko abenduan, ordurako eskoadrila armada erregularrean integratuta zegoela –aurreko hilean mertzenarioen kontratua amaitu ostean–, Valentziatik hurbil La Señerako aireportuan gertatu zen istripu zalapartatsu batean André Malraux nahasi zenean, Errepublikako Gobernuak eleberrigileari iradoki zion Espainiako herriaren alde egin zezakeen jarduera errentagarriagoa izan zitekeela hark zeukan ospe intelektuala baliatuz gero. Hala, 1937ko otsailaren erdialdean, Malraux Ameriketako Estatu Batuetara eta Kanadara abiatu zen, Intelektual Antifaxisten Aliantzako ordezkari gisa ospitale errepublikanoen aldeko funtsak biltzeko, baina, batez ere, Espainiako bidezko gobernu militar matxinatuen aurka egiten ari zen gizalegezko borroka zabal zedin, eta iritzi publikoa 1937ko urtarrilaren 6an Kongresu amerikarrak bozkatutako arma-bahituraren aurka mobiliza zedin. Bi hilabetez, Malrauxek hitzaldi ugari eman zituen, bai AEBetan, bai Kanadan, eta, Max Auben testigantza errepikatuen arabera, bira horretan zehar agertu zen *Sierra de Teruel* filmaren jatorrian eragin zuen sorgailua: Estatu Batuetan, 1.800 zinema-areto inguru eskaini zizkieten Malrauxi, errepublikanoen propagandarako; eskura izango zituen Espainian bizitzen ari ziren gertaerak fikzioz jantziko lituzkeen film bat proiektatzeko; horiek horrela, egunean batez beste bi mila laguneko sarrera kopurua aurreikusita, bat-batean hiru milioi kontzientzia baino gehiagorengana iristeko aukera izan zitekeen².

Amerikako *tournée* egun haiek izan ziren, hain zuzen, *L'Espoir* izenburua izango zuen eleberria idazten hasi zeneko egunak ere. Eleberri horren lehen argitalpenak Louis Aragonen *Ce soir* egunkarian, *N. R. F.* hilabetekarian eta *Vendredi* astekarian agertu ziren, eta, azkenik, 1937ko abenduan plazaratu zuten liburu euskarrian. Itxura guztien arabera, filmaren lehen *découpage*a 1938ko urtarrilean idatzi zen. 1938ko apirileko edo maiatzeko zehaztugabeko egun batean, ondorengo elkarrizketa izan zuten André Malrauxek eta egun haietan Antzerkiaren Kontseilu Nagusiko idazkaria zen Max Aubek Instrukzio Publikoko Ministerioan:

2021.11.05

Zinemako istorioak (III)

-Zalantzan ibili naiz zu eta Corpusen⁻³ artean. Zu.

- Ez dakit ezer zinemas.

-Nik ere ez⁴.

-Antzerkia balitz...

-Zinema da. Hona hemen sinopsia. Scripta amaitzen ari dira Parisen.

Vayo ados dago. Negrín ere bai. Itzul ezazu hau. Scripta itzuliko duzu.

Behar dena antolatuta eta bilatu. Teknikariak gero etorriko dira⁵.

Ordurako, Manuel Sánchez Arcasek zuzentzen zuen Propagandako Idazkariordetzaren laguntza guztiak zeuzkan Malrauxen proiektuak. Dibisa eskasia zela eta, filmaketa Frantzia eta aktore frantsesekin egitea baztertu zuten. Azkenik, filma Espainian eta aktore espainiarrekin filmatu zuten, eta horrek pelikula “nazionalizatzen” lagundu zuen; Gobernu Errepublikanoak 100.000 franko frantziar eta 750.000 pezeta jarri zituen, lehenago inoiz egin ez zuen ahalegin ekonomikoa eginda.

Filmatzeko lanak 1938ko uztailetik 1939ko urtarrilera bitartean egin ziren Bartzelonako Orphea estudioetan eta hiri horretako kaleetan –Santa Ana, Montcada, Pueblo Español–, bai eta Kataluniako hainbat eskualdetan ere –Prat del Llobregat, Tarragona, Cervera, Collbató, Montserrat mendia–. Lehen adierazi dugunez, Max Aubek itzuli zituen jatorrizko elkarrizketak gaztelaniara, eta, aldi berean, agertoki natural egokiak aurkitzeko lanean lagundu zuen, alde batetik, eta Espainiako agintariekin beharrezkoa zen koordinazioa bermatu zuen, bestetik. 1939ko urtarrilean Bartzelona Francoren eskuetan erori zenean, artean filmatu gabe zeuden gidoian aurreikusitako sekuentzien multzo mardul bat –orotara ziren hogeita hemeretzi hamaika zehazki⁻⁶. Negatiboa Frantzia errebelatu behar zutela baliatuta, Parisko Joinville eta Villefranche-de-Rouergue estudioetan, azken horretako Notre-Dame plaza Lináseko plaza bihurturik, egin ahal izan zituen Malrauxek lanari forma emateko jarraipeneko irudi ezinbestekoak, baita bikoizketa burutzeko lanak ere –Max Aubek berak jarri zion ahotsa Pedro Codinak antzeztu zuen Schreinerren pertsonaiari–; horretarako, Edouard Corniglion-Molinier frantziar ekoizlearen laguntza izan zuten. Fernando Gómez Mantillarekin batera filmeko ekoizpeneko zuzendari-kidea zen Roland Tual, eta, bien bitartean, haren emazte Denise Tualek aholkatuta, Malrauxek Darius Milhaudi eskatu zion filmeko soinu banda konposa zezan. Mendilerrotik zauritutako hegazkinlarien “jaitsierako” azken sekuentzia soilik jantziko zuen musika banda zen.

Muntaketa neketsuaren ondoren, filmaren lehenengo kopia proiektatzeko prest zegoen 1939ko ekainaren aurreneko egunetan. Ordurako bukatua zen Espainiako gerra, matxinatuen garaipenarekin. Itxura guztien arabera, filma bi aldiz baino ez zen proiektatu urte bereko uztailean eta abuztuan Parisen, eta saio pribatuetan. Irail hartan bertan, zentsurak filma jendaurrean erakustea debekatu egin zuen, egun haietan Madrilen Frantziako enbaxadore zen Philippe Pétain mariskalak bultzatu zuen presioaren ondorioz.

Bigarren Mundu Gerran, okupatzaile alemaniarrek negatiboa eta aurkitu ahal izan zituzten filmaren kopia guztiak suntsitu zituzten. Horietako bat bakarrik salbatu zen⁷, hutsegite bategatik beste film bati zegozkion latetan gorde zutelako. Kopia hori izan zen, hain zuzen ere, 1945eko ekainean estreinaldi komertzialaren jatorria eragin zuen kontratipoa egiteko aukera eman zuen abiapuntua. Urte horretako bertako abenduan Louis-Delluc saria eman zioten. Baina, ordurako, izenburua aldatu zion egileak, eta *Espoir* izena hartu zuen, eta goiburukoa ere mudatu zuten, kenduta, esate baterako, Vicente Petit dekoratuen arduradunaren izena, bai eta parte hartu zuten aktore espainiar askoren izena ere. Corniglion-Molinier eta Roland Tual ekoizleen izenak erantsi zizkieten, ustez egin gabe utzitako sekuentzien hutsunea betetzeko Denis Marionek –Frantziako azpтитuluen arduraduna ere bazen hark– idatzi zituen azalpenezko zazpi intertitulurekin batera. Hori gutxi ez, eta Maurice Schumannen hitzurre ponposo bat ezarri zioten filmari, batere beharrik gabe, ustez haren esanahia *eguneratzeko* asmoz⁸. Askoz ere laburragoa eta zehatzagoa zen Corniglion-Molinierrek filmaren zero kopian sartu zuen hitzaurrea, eta orduko ideari eustea komeni da: *Sierra de Teruel* filmak “lurra- ren gaineko borroka iheskor bateko eskuzabaltasuna erakusten du, borrokan

dauden eta irauten duten elementu sorgor batzuen erdian; gizakia, aldiz, igaro egiten da halabeharrez”. Ideia horrek zuzenean adierazten du Malrauxen obraren sakoneko muin mitikoa.

Aurreko guztia adierazi ostean, filmaren irismena eta balioa da orain erabaki beharrekoa. Horretarako, ez da ahaztu behar *Sierra de Teruel/Espoir*, zinematografia-sorkuntzaren arazoetan oinarritutako nodo-alderdi batzuei dagokienez, gaur egungo ikuspuntutik funtsean *deszentratura* dagoen lan gisa agertzen dela.

Lehenik eta behin, *Sierra de Teruel* lan *deszentratu* moduan agertzen da *egiletzaren* ikuspegitik aztertuz gero. Idazle, abenturazale, politikari eta ekintza-gizon baten lan zinematografiko bakarra izateagatik bakarrik ere halaxe da, orduantxe soilik, egoera berezi eta errepikaezinean, sormenaren ikuspegitik egilea zinemara hurbildu zeneko obra⁹. Zalantzarik gabe, bakarra izate horrek badu zerikusirik filmaren kalitate jakin batzuekin; izan ere, André Bazinek ondo antzeman zion bezala, film horrek “zale baten film bikain” izateko ezaugarri asko ditu. *Sierra de Teruel* ikusita, sentitzen dugu aurreiritzirik gabe film bat egitea pentsatu duen norbait daukagula gure aurrean, ezin diogu uste horri ihes egin; egilea zinematografoa ogibideko eta ofizioko tresna moduan erabiltzen duen jendeari eskuarki ez darion espiritu irekiarekin jokatu duen norbait dela senti dezakegu.

Egia da Malrauxek zinemarekin lotura esanguratsuak izan zituela harrezkeror. Lehenik eta behin, 1946an argitaratutako zazpigarren arteari buruzko gogoe-ta-testu txiki baten egile gisa (baina, Malrauxek berak zehaztu zuenez, 1939an idatzi zuen *L'Espoir* laneko “zatiak” –letra etzana nirea da– zuzentzean lortutako esperientziatik abiatuta), *Esquisse d'une psychologie du cinéma* izenarekin¹⁰. Bigarren, 1950eko hamarkadaren amaieran, De Gaullen gobernuko Kultura ministro zela, “Nouvelle Vague” jaiotzea eragin zuen, “avance sur recettes” (txarteldegiko errendimenduekiko aurrerapena) ospetsuan oinarritutako zinema babesteko legedia prestatu zuenean.

Baina *deszentratze* horrek forma konplexuak hartzen ditu. *Zinematogilea ez den* norbaiten lana aztertzen ari garela egia izanda ere, estilo *zinematikoa* duen idazle dela azpimarratu izan da behin baino gehiagotan. Ez dute zentzurik filmari egiten zaizkion gaitzespenek, hau da, obra osatugabea dela dioten iruzkinak, amaitu gabekoa izateak ulertzen zailagoa bihurtzen duela adieraziz. Malrauxen sormen ikuskerari ez dio kalterik eragiten Bazinek¹¹, *Sierra de Teruel* buruz idatzitako testu gogoangarrian, “uneak jarraipenik gabe hautatzearen estetika” deitu zuenak. Eta nahiz eta kritikari frantziarrak arrazoi zuen gogorarazi zuenean zinematogintzan “narrazio zinematografikoaren hutsune egiazkoak oso gutxitan antzematen direla elipsi moduan”, hori bezain egia da Malrauxen artean –literarioan, zinematografikoan– elipsiak eta hutsuneak ikuslearen irudimena estimulatzaren zerbitzura eginak direla; zinematogilea eta idazle gehienek, baina, ikusle-irakurlea intuiziorik gabeko izaki moduan tratatzen dute, are adimenik gabekotzat ere. *Sierra de Teruelen*, aldiz, trantsizio-eszena batzuen hutsunea naturaltasunez txertatzen da obraren amaierako diseinuan, jarraikortasuna eteteak proiektuaren estilistika bereziaren muineko dimentsioa osatu zuen neurri berean.

Beste hainbestean, literatur kritikari askok “zinematografikotzat” jo daitezkeen Malrauxen literaturaren hainbat dimentsio azpimarratu dituzte. Baieztapen horien zentzuari buruzko polemikarik eragin gabe, elementu batzuei erreparatuko diet; horien erabilera estilistiko paraleloak (eleberriari, filmeari) aukera ematen du, berriro ere, sormen jarreraren nortasuna azpimarratzeko, jokoan jarritako baliabide materialak edozein izanda ere. Elementu horietako bat da, lehenengo eta behin, pelikulan deskribatutako edo filmatutako eszenak garatzen diren soinu-unibertsoarekiko duen sentiberatasun muin-muinekoa. Hain zuzen, *L'Espoir* (*La esperanza*) eleberriaren hasieratik eta amaieratik hartutako bi adibideak era frogagarrian erakutsiko digute ideia hori. Liburuaren hasierako orrialdeak irakurtzen hasi den edonork kontuan hartu beharko du Iparraldeko geltokiko telefono-zentralean gauzatu den soinu-klima apartekoa, “kamioien burrunba” atzean entzunez behin eta berriz aditzen diren telefono-deien errepika airean duen giroa (3. or.), eta “kantuen eta fusilen kulata-kolpeen hotsa” (5. or.). Geroago, gau horretan bertan, Malrauxek deskribatuko du “itxaropen lauso eta mugarik

gabek betetako gau hori, gizon bakoitzak lurrean eginkizunen bat zeukan gau hori. Ramosek bere bihotzaren taupaden moduko danbor urrun bat entzuten zuen” (21. or)¹². Hori bezain iradokitzailea da liburua ixten duen soinu-deskribapena ere (irekierakoa oroitarazten duena nolabait), barneko eta kanpoko soinuak bata bestearen gainean jarrita, harik eta Manuelen kontzientzian urtzen doazen arte: “Manuelek lehen aldiz aditu zuen gizakien odola baino sako-nagokoa den horren ahotsa, lurrean duen presentzia baino aztoragarriagoa: bere patuaren posibilitate amaigabea; eta beregan presentzia hori sentitzen zuen, erreken hotsarekin eta presoan pausoen soinuarekin nahasian, bere bihotzaren taupada bezain iraunkor eta sakon” (491. or).

Filmak horren antzeko soinu-sentsibilitatea du. Soinuak zuzenean deitze hori aldeko puntua du filmak. Gertaerak ekinean garatzen ari diren aldi osoan zehar, elkarrizketak soinu-geruza baten gainean kokatzen dira, eta geruza horrek hondoko tapiz moduko bat harilkatzen du, metrailadoreen tar-tarrak, ardien marrak, behien marruek edo txorien kantak ehundua. James Ageek *Sierra de Teruel* filmeko soinu ehunduraren kalitatea deskribatu zuen, ondorengo hauek han elkarrekin daudela esanez:

“nabasketak eta kontrapuntuak kale batean, non oibartzunek, abelburuen oibuek eta oilarraren kantuak durundi egiten duten, gerra modernoko gitarra miragarriaren mendeku-soinu metalikoaren gainetik”¹³.

Ageek beste urrats bat eman zuen filmaren *musika* dimentsioa aldarrikatzean: haren hitzetan, filmaren forma “erakusgai diren nahas-mahaseko eszenak” oinarri hartuta antolatuta zen; orkestra batek instrumentuak afinatzen dituen uneen baliokideak izan daitezke eszena horiek, eta, azkenean, filma klimaxerantz (etsaien abiazio-eremua bonbardatzea, aireko borrokak) katalizatzen dute (gauzez laranjondoen gainean aineratzea), amaitzeko eraikiz kontakizuna ixten duen koda behearantzko bat –nola narrazioan, hala alor bisualean–.

Hori gutxi ez, eta Malrauxen idazkera, sarritan, errealitate zatiak enfokatzeko eta desenfokatzeko dituen objektibo doigarri batek erregulatuko balu bezala egituratzen da, zinemagile batek ikuslearen arreta espazioko hainbat puntutara bideratzen duen modu berean. Asturiar dinamitariek tanke matxinatuei aurre egiten dieten eszena, eleberriaren Lehen Zatiko II. II. 7. atalekoa, teknika horren adibide ezin hobea da:

“Pepe lurrari itsatsi zaio oraintxe. González luzatu egin da. Tankea laurehun metrora dago, eta ezkutatu egiten diote umetan kideen maibuketan lotzen zituen belarren siluetei, olo mota basati nolabaiteko batek eta gerri luzeko bitxilore batek; inurriak pasieran dabilzkio gainean. Armiarma ñimiño bat ere bai. Horrela bizi diren izakiak dira, lurraren arrasean, lurrezko palmondo-sail borretan, bizitzatik eta gerrietatik urrun. Guztiz lanpetutako bi inurriren atzean, ziztu bizian iritsi da tanke zeibartuaren orban orrolari eta astingarria” (231. or)¹⁴.

Filmean zehar gizakien ekintzak eta naturaren ardurarik eza –bonba-hegazkinek metrailadorearen bisorean zoratuta lasterka doan inurri hori– aurrez aurre jartzen direnean, Malrauxen estilistikaren marka handienetako bat ezagutu ahal izango dugu (ikus *infra*).

Horrek zuzenean eleberriaren (*L'Espoir*) eta pelikulararen (*Sierra de Teruel*) artean lotu ziren harremani buruz zehatzago galdetzera garamatza. *Sierra de Teruel* filma *L'Espoir* eleberriaren egokitzapena al da? Bai, filmaren azken bloke osoa liburuaren III. zatiko III. ataletik zuzenean eratorria da. Ez, aurreko ekintza guztia originala den heinean, nahiz eta ugari erabili ziren elkarrizketak, egoerak edo eleberriko hainbat ataletatik hartutako irudiak. Azter ditzagun kontakizunari dentsitate berezia ematen dioten testu literariotik zinematografikorako “irritatze” horietako batzuk. Horien arteko bat da autoak kanoien kontra talka egitea eta, ondoren, usoen hegaldia (zinemarako bertsiotan hegaldiaren noranzkoko aldatuko duten enarak), erori direnen aurpegiei itzal eginez (Espainiako argitalpeneko 33.-34. or.), edo beste bat da filmaren

hasieran azaltzen den hiletan nekazari batek aipatzen duen esaldi ospetsua, eleberrian aireportuko tabernako neska zerbitzari baten ahotan adierazia, aireportuan hegazkin errepublikar bat (filmean bezala) sutan muturrez erori denean (“ordubete behar da gutxienez arima ikusten hasteko”, 162. or.); pantailarako berreskuratu zuten, halaber, beste une bat ere: “horman, mapen artean tximeleta-kutxa bat. Obus bat lehertu da landetxetik oso hurbil. Bigarren obus bat: tximeleta bati orratza askatu zaio, kaxaren gainean erori da, orratza airean” (390. or.); drogeria baten atzealdean garatzen den IV. sekuentzian erabili zuten.

Gainerakoan, Bazinek egin zion kritikari Malrauxek berak eman zion erantzunean, argi eta garbi utzi zuen liburuko pasarte jakin batzuen eta filmeko eszena zehatz batzuen artean izan daitekeen lotura:

“ez dator liburuaren eraginetik, baizik eta oroitzapenaren obsesiotik, indarretik, bi kasuetan. Eta oroitzapen horrekiko mendekotasun moduko bat, gerraren arloan neuk bizi izan ditudan gertaeren inguruan gauza zebatzak filmatzeko (eta idazteko) grinagatik”¹⁵.

Hori aintzat hartuta, zentzuzkoena da bi lanak sormen-bultzada berberaren ondorio gisa hartzea, biek esperientzia gertatu berri eta traumatiko batekiko kontuak argitzeko eskakizun berberari erantzuten baitiote. Esperientzia horren aurrean, artea, azkenean, era bakartzat aurkezten da kaosean ordena jartzeko edo, nahiago bada, Malrauxen formula bikoitza erabiliz, Espainiako lurretan gertatzen ari zen “apokalipsi hori antolatzeke”, “ahalik eta esperientziarik zabalena kontzientzia bihurtu” asmoz.

Filmaren izaera *deszentratua* haren nazionalitatera ere hedatu da. Baldin eta alde batera uzten baditugu *Sierra de Teruel* filma *Espoir* bihurtu duten gorabehera administratiboak eta bestelakoak –frantziar “nazionalizatu” zutenean eta abar–, zentzuari jarraituta esan daiteke pelikula *egile frantziar baten film espainiarra* dela. Paradoxa hori ematen duena baino txikiagoa da, baldin eta, Jorge Semprúnek in bat etorrita, honako hau pentsatzen badugu:

“Sierra de Teruel film espainiarra dela azpimarratu behar da, eta komeni da orobat adieraztea espainiar izaera hori oso garrantzitsua izan zela André Malraux berarentzat. Haren bizitza eta obra espainiar errealitateen ikuspuntu mitologiko baten araberakoak dira, baren obra osoko gai nagusi araberakoak: heriotzaren gaia, anaitasunaren gaia, balabebar tragikoaren gaia. Espainian bada kointzidentzia bat, Gerra Zibilagatik ez ezik, lebenagoko beste gertaera batzuegatik ere bai, inoiz desegin ez den korapilo bat: Malrauxen inplikazio eta konpromiso politikoa, Espainian guztiz azaleratzen den bizitzaren ikuspegi tragikoa (...) Senidetatasunaren zentzua, konpromisoaren zentzua, grinaren eta elkartasunaren konpromisoa sukartsu biziz bat etortzea aski era ederrean azalduta dago bai liburuan, bai filmean”¹⁶.

Ikuspuntu horretatik, *Sierra de Teruel* bi mugimenduk bat egiten duten bilgune moduan aurkezten da, konpromiso politikoa eta artistikoa me-neko. Alde batetik, artista (frantses) baten banakako bultzada, zeinaren kezka funtsezkoak filma errodatu zen herrialdeko tradizio kulturalen zati muineko baten uztarri berekoak ziren neurri handi batean; bestetik, herri batek (Espainiako herriak) eta bere ordezkari politikoei lan artistiko berezi bat ekoizteko izan zuen borondate kolektiboa, zinematografoaren kemenaz eta fikzioaren ahalmenaz Espainiako herritarrek euren askatasunen alde egindako borroka hedatuko zuena. Historian ia kasu bakarra den lan hori bi obra desberdinez osatutako diptiko baten bigarren orritzat har daiteke; desberdinak dira, bai, bakoitzak mugiarazten dituen adierazteko materialei dagokienez, baina senide estuak dira, aldiz, abian jartzen dituzten espirituari eta mekanismo estetikoiei dagokienez.

Sierra de Teruel filmaren *eszentrikotasuna* beste hainbestekoa behintzat bada zinemaren historian duen lekua aintzat hartu nahi badugu. Aho batez adierazi ohi da filmak aldi berean tradizio bat *luzarazten* duela eta etorkizun den beste bat *aurreikusten*. Zalantzarik gabe, luzarazi egiten du aurreko bi hamarkadetan ezkerreko posizioetatik, batez ere zine sobietarraren ekimenez¹⁷, obra konprometituen errepertorio oso bat eraiki zuten film politikoen tradizioa. Aldez aurretik irudikatu zuen 1930eko hamarkadaren amaiera hartan ia sumatu ere egiten ez zen zinema bat, Bigarren Mundu Gerra bukatu arte pantailan agertu ez zena. Hain zuzen ere, hasierako egoeratik erauzi zuen egileak *Sierra de Teruel* laneko indar estetikoaren zati handi bat, iraganaren eta etorkizunaren artean, atzera begira jarrita. Zinema ulertzeko bi modu antitetiko elkarren artean lotzeko beharrezko katebegi gisa eratua da indar hori: alde batetik, hogeiko hamarkadako zinema sobietarrak eskainitako irakaspenak, protagonismo kolektiborako joerarekin, epika materialistan eta arrazoibide politiko irekian egindako enfasiarekin; bestetik, ondoren zinema neorrealistan predikatuko zituzten karakterizazio jakin batzuek agertuta, hala nola *Paisà* bezalako film baten oinarrizko ikasgaietako bat izango den arlo partikularra orokorrean txertatzeari eskainitako arreta, zinemagilearen lan jakinean mugak –diruarena, baliabide teknikoena, denborarena– nola islatzen diren, lanaren sortze-bilakaeran integratzeraino, jakina, eta, oso modu berezian, *Sierra de Teruelek* dokumentalaren eta fikzioaren estrategien artean proposatzen duen sintesi eredugarria. Lehenengoari dagokio, alde batetik, aktore lanetarako, rol garrantzitsuetan profesionalak ez ziren aktoreak edo lehenagoko lan-esperientziatik erabat aldentzen ziren paperak jokatuak erabiltzea¹⁸, eta, bestetik, elkarrizketa laburrak erabiltzea, azentu dialektalekiko bereziki sentikorrek diren esapidez josiak, herri-hizkera egoki imitatzen dutenak –esaera zaharrak¹⁹, interjekzioak²⁰ edo nekazarien esakuneetarako joera baliatuz–²¹, kutsu literario nabarmeneko arkaismo ederrei uko egiteke²², eta esan gabe doa arlo horretan Malrauxen elkarrizketa ederrak itzultzen Aubek egin zuen lan funtsezkoa. Bigarren moduari dagokio, berriz, filmaren lehen zatian erabilitako muntaia paraleloa inportatu izana, edo nolabaiteko suspensua ezartzea errepublikanoen hegazkinek helburuak lortuko dituzten ala ez jakitearen inguruan. .

Gainerakoan, Malrauxek beti argi jakin izan zuen kontakizun baten intriga, bere baitara mugatuta, artistikoki baliogabea zela. Izatez, Faulknerren *Santutegia* eleberraren frantses ediziorako egin zuen hitzaurre ospetsuan proposatu zuen bezala, intrigak bere horretan ez zuen xake-jokoak baino garrantzi handiagorik. Eleberriko argumentua (narrazioko argumentua, zehatzago esanda) gizakiari buruzko gogoeta bat zerbitzatzeko egina zen. Horregatik, azpimarratu beharra dago, egia izanda ere eleberriko nahiz pelikulako inspirazio-iturriak zuzenean egileak bizitako giza esperientziaren ildotik datoze-la, ez lukete ezertarako balioko egilea gauza izango ez balitz gizakien arteko senidetasuna, heriotzaren aurreko sorgortasuna edo iraultzarako itxaropena bezalako *gai abstraktu* batzuk *irudi bakan* bihurtzeko. Eraldatze horretan, sortaileak bitarteko izango du literatura-erabilera lehenik, eta, ondoren, irudi erretoriko sorta baten transposizio filmikoa (elipsia, konparazioa, metafora); azken hori egoki maneiatzek aukera ematen du André Bazinek *langue imagée* deitu zuena obra batean ager dadin, non konkretua denak beti izaera kosmikora jotzen duen.

Urte batzuk geroago zinemari buruz Malrauxek ondutako saiakeran adierazi zuen bezala, azken batean, “zinemak nahi eta nahi ez berriz aurkitzen du arteak etengabe beharko duen eremu bat: mitoa”²³. Eragiketa hori egiteko, giza ekintzak indar natural batzuen barruan txertatzen dira, eta indar horiek ikuspegi zabalago batean kokatzen dituzte, itxuraz berehala justifikatzen dituen kontingentzia politiko hutsak eman ahal diena baino ikuspegi zabalagoan. Hori da *Sierra de Teruel* filmean hainbat irudik jokatzen duten papera, izaerari dagokionez askotarikoak izanda, eta zentzuari dagokionez errepikakorrek: artilleriaren burrunbaren eraginez erortzen diren tximeleta horiekin hasita, Carralen heriotza osteko enara-hegaldian gero, tabernari faxistaren heriotza

janzten duten ekiloreen presentzia geroago, misioa burutzen ari diren hegazkinlariak behatzen duten galeperren migrazioa hurrena, edo hegazti harraparien hegaldia “jaitsierako” sekuentzian.

Baina baldin eta pregnantzia handieneko uneak jorratu nahi baditugu, bonbona baten barruan erortzen den ur-tanta hori aipatu beharko dugu nahitaez, aitzakiarik onartu gabe denbora deskontatuko balu bezala, drogeria baten dendaostean elkartutako gizon-taldeak aurki aurre egin beharko dion tragediarekiko sorgor. Edo hori bezain liluragarria den beste bat: aireko borrokan metrailadorearen jomugak osatzen duen zirkulua zeharkatzen duen inurriaren irudia, zeinetan laburbiltzen den Malrauxek behin eta berriz adierazi zuen borondate hori, “gizakia munduarekin artistikoki elkartzea (kosmosa den heinean), hizkuntzaren bestelako bitarteko batzuen bidez”, bide emanez “ekintzari argiztatze metafisikoa” eransteke (Bazinen hitz zehatzen arabera)..

Baldin eta ideia horien garrantzia zenbaterainokoa den ulertu nahi badugu, amaierako sekuentzia harrigarria aztertu beharra dago ezinbestean. Hegazkinlariak Linaresera egindako azken jaitsiera gogora ekarrita, aski izango da pasarte hori eleberrian jasotzen duen pareko kontakizuna azaltzea, mendia gor eta mutu dela zauria zeta baten eran ezartzen duen hileta-segizioak testu literarioa ikusteko eredura transkribatzen duela konturatzeko (“heriotzaren zeta”, Jorge Semprúnnek esandakoaren arabera):

“Aurrera ziboazen pausoan-pausoan, are urrats ordenatu eta geldoago gainbehera bakoitzean; eta bazirudien minarekin hitzartutako erritmo horrek txoriak oibuka ari ziren baitzarte bandi neurrigabea betetzen zuela, hileta-martxa bateko danbor-botsak beteko zukeen bezala. Baina une hartan mendiekin bat zetorrena ez zen heriotza, gizakien borondatea baizik” (466. or.).

Hori guztia hezurmamituta dago gertaeren tokiko iruditerian, Gurutzetik jaistean eta Ama Doloretakoaren mendebaldeko (eta Espainiako) tradizio artistikoaren transkripzio sintetikotzat irudikatzen den horretan, eta irudi horien lekuak Montserrateko harri-horma izugarriak eta eroritako hegazkinlarien gorpuak hartu dituen haranak bete dituzte. James Ageek argi eta garbi ikusi zituen eszenako iturri ikonikoak:

“Espainiako barrizko tontorretik heroi bautsiak ama kutsuko baranera jaisteak, gurutzetik jaitsiko balira bezala, koreografia bat osatzen du, herri oso batek eta bertako lurak XX. mendeko gizakiarentzako Pietà garaipeneko bat osa dezaten”²⁴.

Era horretan, Malrauxek Erdi Aroaren amaieratik aurrera arte erlijiosoak lehen izan zuen patetizazioa pixkanaka alde batera utziaz zihoan ildoan kokatu zuen bere artelana, haren ordez honelako *estetizazioa* ezarri:

“ikuslearen eta irudiaren artean erlijio-distantziarekiko guztiz bestelako tarte ezartzen duten formak bilatzea; tarte horretan, oraindik ere nabasian, mirespena doa irristan”²⁵.

Hortik dator filmean artikulatutako esanahien konplexutasuna. Ez du nazioarteko elkartasunaren ospakizun hutsalik egiten edo indar errepublikarrek zeuzkaten armamentu-baldintza eskasik deitoratzen; aitzitik, haren asmoa ikusleari kontzientzia liriko, kolektibo eta internazionalista bat eragitea da, borroka antifaxista gorpuztu zuen ekinbidearen doakotasun sakonak eutsi zion borroka horretarako borondatearen ingurumarian egituratu zena: “Inork ez zuen borrokatzera behartu”, ohartaraziko gaitu labur eleberriaren ahots narratzaile anonimoak filmaren azken sekuentzia mamitzen duen atalean. “Aspertzaren ari nintzelako etorri nintzen ni”, entzungo diogu Pol pertsonaiari, filmaren XXVI. sekuentziako hegazkinlarietako bat denari, brigadistak gerran dagoen Espainiara eraman dituzten arrazoiei buruz hizketan ari direnean.

Gainerakoan, paradoxikoa da filmaren izenburuetako bat *Espoir* izatea, heriotzaren ideia bere baitan daukan lana izanik, nahiz eta heriotza hori Malrauxen heroiek ezaugarri duten estoizismotik jasoa izan: “Ziztu bizian bazoaz ere, edozein gauzaren kontra saiheska sartzen bazara, ez zara beti hilko” / “Eta kanoia huts egiten duzu. Aurreraka ere ez zara beti hilko”, esango dute filmeko elkarrizketa batean, hain zuzen ere Carral eta Agustín (Negus eta Puig liburuan) euren autoa hiritik irtetea eragozten dien kanoiairen kontra jaurtitzeko prest dauden unean.

Hain zuzen, filmeko ekintza osoa eroritako borrokalariei egindako omenaldi bikoitzarekin eratutako narrazio-esparru baten barruan kokatzen da: hasierako hileta laiko bikaina eta azken sekuentzia zirrargarria.

Une batez soilik bada ere, egin dezagun kontu Malrauxen obrarekin duen parekotasunagatik hainbatetan gogora ekarritako *El acorazado Potemkin* (*Bronenosetz Potemkin*, S. M. Eisenstein, 1925) filmean ez bezala, hemen kontakizuna borrokalariei egindako herri-omenaldiaren eszenarekin itxiko dela. Urtebete lehenago idatzitako eleberrian, pasarte horren ostean, testua ixteko, Guadalajarako garaipen gudua ageri da. Liburuko “itxaropen” zehatza, zalantzarik gabe, zaila baina orduan artean lortu litekeen azken garaipena bazen ere, filmeko amaiera abstraktuagoak “ezkertiarren odola” ospatzera eramango du ikuslea; hasiera batean filmerako izenburu gisa pentsatu zen.

Funtsean, eleberritik filmera, esanahiari dagokionez, *obartarazpenetik oroigarrira* igaro gara. Era berean, irudi artistikoen alorrean filmak gorpuzten duen amaitu gabeko *gorputz-enborra* azkenean hiletako *bilarrri* bihurtuko da, Espainiako Errepublikari dagokiona zehazki. Hain zuzen ere, errepublikanoen gobernu-instantziek sustatutako proiektu ausartak arrazoi horiengatik lortu du elkartasun eta senidetasun balioek biziraun dezaten bermatzeko transzendentzia maila, abagune hutsetik harago, gaur egun, irudi bihurtu zenetik hirurogeita hamar urte baino gehiago igaro ondoren, ikusle garaikidea interpelatzen jarraitzen duena. Horregatik, bidezkoak dirudite James Ageek Sierra de Teruel honetaz egindako iruzkina ixteko erabili zituen hitzek:

“Homerok berarekin bat datorren gure garaiko lan bakarra ikusi abal izango luke bartan”.

Homeroren obran gizakien gorabeherak jainkoek eta haien liskarrek eskainitako oinarriaren gainean irudikatzen diren bitartean, Malrauxen borrokalaria antifaxisten gorabeherak giza gatazkekin mutu dirauen natura sorgorra dute aurrean. Horregatik, filmeko azken eszenak mugimendu bakarrean biltzen ditu lehenago aipatu ditugun irudi horiek guztiak, halako zentzu bateratu bat emanaz. Keinu iraultzaileak daukan balioa eta, aldi berean, doakotasuna adierazteko modurik onena da “jaitsiera laiko” hori, naturaren baitan gertatzen diren giza ekintzak iraungiko direnean bizirik iraungo duen natura beraren erdian gauzatzen dena.

NOTAS

- 1 Malrauxek Espainian egin zituen jardueri buruz eta *L'Espoir* (La Esperanza) eta *Sierra de Teruel/Espoir* idazteko eta burutzeko bizi izan zituen gorabeheri buruz informazio zabal lortzeko, nahitaez kontsultatu behar da “Eranskinak, oharrak, albisteak eta aldaerak”, ondorengo lan hauetan: André Malraux, *Oeuvres complètes*, II. liburukia, Bibliothèque La Pléiade, Paris, Gallimard, 1996 (M.-F. Guyard, M. Larès eta F. Trécourtkez zaindutako edizioa, Noël Burchen parte hartzearekin), eta osorik filmari eskainitako *Archivos de la Filmoteca* (“*Sierra de Teruel*, cincuenta años de esperanza”, 1989ko iraila/azaroa; Vicente Ponceren edizioa). Olivier Todd ere kontsulta daiteke: *André Malraux. Une vie*, Paris, Éditions Gallimard, 2001 (édition revue).
- 2 Max Aub, “Leído en Barcelona en 1938 en los estudios de Monjuich”, *Archivos de la Filmoteca*, 3. zk., 34. or.
- 3 Andrés García de la Barga y Gómez de la Serna (Madril 1887-Lima 1975), literatura munduan Corpus Barga izenez ezagutzen zena, jaiegun horretan jaio zelako. Ohiko kolaboratzailea izan zen *España*, *El Sol*, *Revista de Occidente* eta Buenos Aireseko *La Nación* bezalako aldizkari eta egunkarietan. 1939an alde egin zuen Espainiatik Antonio Machadorekin, eta Colliouerreraino lagundu zion. 1948an Liman kokatu zen eta San Marcoseko Unibertsitateko Kazetaritza Eskolako zuzendari izatera iritsi zen. Gaztelaniaren memorialista handienetako bat da, besteak beste, *Los pasos contados* (1963), *Puerilidades burguesas* (1964), *Las delicias* (1967) edo *Los galgos verdugos* (1973) lanak idatzita. Azken lan hori hark idatzitako *La vida rota* eleberriarren azken berridazketa da, jatorriz 1910ean agertu zena.
- 4 “Ez zen egia, baina ia”, erantsi zuen gerora Aubek.
- 5 Max Aub, “Hitzaurrea” hemen: *Sierra de Teruel. André Malraux*, Mexiko, Era, 1968 (in *Archivos de la Filmoteca*, 3. zk., 40.-48. or.).
- 6 Max Aubek Malrauxen gidoiarekin egin zuen itzulpena nahiz “Filmazio gida” kontsulta daitezke, hemen: *Archivos de la Filmoteca*, 3. zk., 49.-181. or.
- 7 Gertaera hori azpimarratu dugu, Malrauxen jatorrizko muntaiari dagokion beste kopia bat AEBetan gordeta baitago; idazleak opari pertsonal gisa bidali zion garai hartan Library of Congresseko zuzendari zen Archibald MacLeishi. Kopia hori AEBetara nola iritsi zen jakiteko, Ferrán Alberichen kontakizuna irakur daiteke, Walter G. Langloisek 1984an egindako ikerketan oinarritua: “*Sierra de Teruel: una coproducción circunstancial*”, *Cuadernos de la Academia*, 5. zk. (AEHCren VII. Kongresuko aktak, Cáceres, 1997ko abendua), 1999, 43.-58. or. Filmaren egiazko “jatorrizko bertsioa” den kopia honetan ez dago 1945ean komertzialki estreinatutako bertsioan aurki zitekeen gehigarri erantsirik, filmaren ekoizpenaren errealitateari hobeto dagozkion kreditu-titulua aurkezten ditu eta, batez ere, hemeretzki plano gehigarri dauzka azken sekuentzian; hau da, “europar” kopiarekin alderatuta, hiru minutu inguru luzeagoa da.
- 8 *Espoir*rek merkaturatzeko bultzada berri bat jaso zuen 1970ean. Espainian, lehen proiektzio publikoa ez zen egin 1977ko urtarrilaren 28ra arte, Bartzelonako Miró Fundazioan. Orduko hartan proiektatutako kopia, bai eta ondoren DIASA Distribuidores Cinematográficos Asociados S. A.ren eskutik egindako merkataritza-ibilbidean eta telebistako hainbat emanalditan ere, lehen aipatutako “bertsio frantsesa” izan zen.
- 9 Jakina denez, 1934an Moskun egon zen bitartean, Malrauxek S. M. Eisensteinekin lan egin zuen aurreko urtean idazleak argitaratutako *La condition humaine* eleberria zinemarako egokitzen. Lana ez zen burutu ahal izan, SESBen orduan bizi zen egoera politikoagatik eta zinemagileak ospea galdu zuelako. Proiektu horri buruz, ikusi “*La condition humaine et le cinéma*”, hemen: André Malraux, *Oeuvres complètes*, I. liburukia (Pierre Brunelen edizioa), Bibliothèque La Pléiade, Paris, Gallimard, 1989, 1293.-1301. or. Hirurogeiko hamarkadan, eleberria pantailara eramateko beste ahalegin batek ere porrot egin zuen, orduko hartan M. G. M. eta Carlo Pontirekin, Fred Zinnemann zuzendari izatekoa zela.
- 10 1939an idatzia, hasieran 1940an *Verve* aldizkariaren 8. zenbakian argitaratu zutena, eta Gallimard argitaletxeak, berriz ez zela inprimatuko adierazita, behin betiko tirada mugatu batean 1946an berrargitaratua (André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946, hemen: *Oeuvres Complètes* de André Malraux Écrits sur l'art I, IV. liburukia, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004, 1.-16. or. Testu hau kontsulta daiteke hemen ere: Denis Marion, *Le cinéma selon André Malraux*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1996, 71.-78. or. (gaztelaniazko bertsioak *Psicología del cine* du izena, Buenos Aires, J.I., 1959). André Malrauxek zinematografoari eskaini zion izaera teorikoko testu bakarra izanik, liburuki labur hau “film bat egiten saiatzeko oinarria izango ziren *L'Espoir* laneko zatiak filmatuz jasotako eskarmentua” sorburu izan zuten gogoeta sorta batekin osatuta dago.
- 11 André Bazin, “*L'Espoir. Du style au cinéma*”, *Poésie*, 26.-27. zk., 1945. “Une lettre d'André Malraux”-rekin batera hauetan jasoa: *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, U.G.E., 1975, 175.-188. or. eta *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983, 157.-165. or. Bada gaztelaniazko bertsio bat (italieratik itzulua, akats batzuekin) hemen: *Archivos de la Filmoteca*, 3. zk., 294.-301. or.
- 12 Aipamenak 1978an EDHASAn agertu zen *La Esperanza* (José Biancoren bertsioa) gaztelaniazko ediziokoak dira.
- 13 James Agee, “Man's Hope”, *The Nation*, 1947/II/3 (berriz inprimatua hemen: *Agee on Film*, 1. liburukia, New York, Perigee Books, 1983, 239.-242. or.). Testuaren gaztelaniazko bertsioaren aipuaren itzulpena darabilgu, “*Sierra de Teruel [L'Espoir, 1938]*, de André Malraux”, hemen: James Agee, *Escritos sobre cine*, Bartzelona, Paidós, 2001, 187.-191. or.
- 14 Eszena hori filmeko XIX. sekuentziarako oinarria da, zeina ez zen errodutu. Gidoian zehazten denez, ikusiko diren animaliak ez dira inurriak izan behar, intsektuak baizik.
- 15 *Archivos de la Filmoteca*, 3. zk., 301. or. (itzulpena zertxobait aldatu dut; S. Z.).
- 16 1989ko irailean Madrilan idatzitako testua, eta *Archivos de la Filmoteca* laneko 3. zenbakiaren hitzaurre gisa erantsia (5.-9. or.).

- 17 Une honetan aipatzekoak dira bat datozen James Ageeren eta Jorge Semprúnen gogoetak. Lehenengoarentzat (*op. cit.*) argi zegoen: “heroikotzat, tragikotzat, edo bien baturatzat har daitekeen kemena daukaten film bakarrak ezkerreko jendeak eginak dira”. Semprúnek (*op. cit.*), ostera, honako hau nabarmendu zuen: “mendebaldeko zinemagintzan, ezkerreko ideologiakoan, alegia, ez dago film hau bezala gai epikoak era bateratuan, modu psikologiko barneratuan jorratzen saiatu den beste filmik”.
- 18 Kasurik nabarmenena José Sempere aktorearena da, Paraleloko errebistetan paper komikoak egitetik Peña komandantearen guraso ukituko seriotasun duinari heltzera igaro zena (gerora Rossellinik *Roma, città aperta* filmean Aldo Fabrizirekin edo Ana Magnanirekin egingo zuenaren antzera).
- 19 “En boca cerrada no entran moscas” (José, nekazaria XI. sekuentzian).
- 20 “¡Caracoles!” (Lináseko Herri Frontearen Batzordeko presidentea, XI. sekuentzia).
- 21 “Un campo es un campo ... se parece a otro campo” (José, XI. sekuentzia); “Sólo hasta una hora después de muerto, empieza a verse el alma” (emakume nekazaria, II. sekuentzia).
- 22 “Era un hombre que teníamos en mucho” (Peña komandantea, II. sekuentzia); “Bien está lo que está bien. Pero más es inútil” (Schreiner, XXXIX sekuentzia).
- 23 *Esquisse d'un psychologie du cinéma*, op. cit., 14. or. (neuk itzulita).
- 24 “*Sierra de Teruel* [L'Espoir, 1938], de André Malraux”, in James Agee, *Escritos sobre cine*, Bartzelona, Paidós, 2001, 191. or.
- 25 André Malraux, *La métamorphose des Dieux*, 1957 (hemen aipatua: Max Aub, “André Malraux et le cinéma”, in *Archivos de la Filmoteca*, 3, zk., 24.-29. or.).

BIBLIOGRAFIA

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*, n° 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*, n° 3, págs. 294-301.
- *Sierra de Teruel*. André Malraux, México, Era, 1968.
- "Sierra de Teruel, cincuenta años de esperanza", *Archivos de la Filmoteca*, n.º 3, Septiembre/ Noviembre 1989; edición de Vicente Ponce.
- Ferrán Alberich, "Sierra de Teruel: una coproducción circunstancial", *Cuadernos de la Academia*, n° 5 (Actas del VII Congreso de la AEHC, Cáceres, Diciembre 1997), 1999, págs. 43-58.