

SIGNIFICACION POLITICA DE «SIERRA DE TEUEL» (*)

ROMAN GUBERN

Ha pasado ya el tiempo en que los temas relativos al arte y a la propaganda se abordaban con cierto sonrojo. Hoy sabemos que la propaganda está en todas partes, incluso donde no se la ve, por lo que ésta es la más insidiosa. El tema de las relaciones entre el arte y la propaganda ha entrado hace ya años en los templos universi-

tarios y cuando Malraux rodó *Espoir*, el cine no permanecía virgen en este sentido. No hay más que repasar los primeros años del cine, a finales del siglo XIX, para descubrir ya la propaganda religiosa de sus Pasiones escenificadas, y luego estudiar el cine producido durante la Primera Guerra Mundial, y en Rusia tras la revolución bolchevique, o el cine fascista en Italia, el nazi en Alemania, la producción militarista japonesa de los años treinta o el cine de apoyo al *New Deal* de Roosevelt manufacturado en Hollywood. De Francia procedía Malraux, en donde el espíritu del Frente Popular había alumbrado títulos como *Le crime de M. Lange*, *La vie est à nous* y *La belle équipe*. Y el año en que se rodó *Espoir*, Eisenstein realizó *Alexander Newsky*, Renoir *La Marsellaise*, Alessandrini *Luciano Serra pilota* y Capra *You Can't Take it With You/Vive como quieras*. No ha de producir rubor volver sobre esta hermosa pieza de propaganda política confesa, que un autor francés ofrecía a la República Española agredida, al mismo tiempo que su compatriota Jean Paul Le Chanois trabajaba en cintas más modestas para esta causa, y André Cayatte publicaba *Sauvons la France en Espagne*.

Al igual que Hemingway, con quien coincidió en España, Malraux era a la vez escritor y hombre de acción. Pertenecía, por demás, a esa categoría de escritores que Sartre denominaría más tardes *comprometidos* (*engagés*), aunque hoy nos parezca un calificativo de toda la vida y nos sorprenda que no existiera en los años treinta. El 20 de julio, dos días después de la sublevación, Malraux llega a Madrid en vuelo regular, impelido por la necesidad de acción. En España sólo conocía a José Bergamín, de un congreso de intelectuales antifascistas en Londres, pero ese mismo día conoció ya a Max Aub, quien más tarde sería su mano derecha en la realización de *Sierra de Teruel*. Sabemos que organizó y capitaneó

(*) El origen de este texto es una ponencia que fue presentada en París, en 1989, año en el que se celebró el quin-

cuagésimo aniversario de la producción de *Espoir*.

la escuadrilla *España*, con pilotos extranjeros, siendo herido en dos ocasiones. Su accidente más grave tuvo lugar en Teruel el 27 de diciembre, y este episodio aparecería incorporado posteriormente a su novela y en su film.

Pero Malraux, por su prestigio literario como premio Goncourt, era más útil en el frente de la propaganda que en el frente aéreo. En febrero de 1937 viajó a los Estados Unidos como representante de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, para conseguir ayuda material norteamericana en la guerra contra Franco. En su viaje por Estados Unidos y Canadá (febrero-abril de 1937) Malraux pronunció conferencias pidiendo ayuda para la España democrática en las Universidades de Harvard, Princeton y Columbia (Nueva York), en Hollywood, Toronto y Montreal. La conferencia más importante, repetida en esta gira, se titulaba *La amenaza del fascismo contra la cultura* y su valoración resulta muy interesante. Teniendo en cuenta la existencia de amplios sectores de opinión anticomunista en Norteamérica, Malraux utilizó las palabras *fascismo* y *fascista*, para denunciarlos, pero jamás las palabras *comunista*, *socialista* y *anarquista*. La filosofía de su texto era la de plantear una lucha genérica, de carácter humanista, contra la barbarie cultural del fascismo, sin aludir a la naturaleza política del Frente Popular que gobernaba en la España agredida, ni a la identidad política de sus miembros componentes. Veremos como idéntica precaución reaparecerá en su película.

Al terminar su gira americana, en abril, se estaba completando el rodaje en España de la producción norteamericana *Tierra de España*, el documento de Joris Ivens que nació con idénticos propósitos de movilizar a la opinión pública internacional, y especialmente a la americana, pues su primera proyección se efectuó en la Casa Blanca ante el presidente Roosevelt.

De regreso a la península, en julio de 1937, Malraux participó en el Segundo Congreso de Escritores Antifascistas. Y en diciembre de aquel año, Gallimard publicó su novela *L'Espoir*, inspirada en sus experiencias bélicas.

A principio de 1938 se planteó ya la propuesta de una gran película de propaganda para la República, realizada por Malraux. Había buenas razones para aceptar la proposición. El 20 de agosto de 1937 se había estrenado en Estados Unidos *Tierra de España*, de Ivens, que por ser un documental y de duración atípica (52 minutos) había obtenido sólo un éxito de prestigio minoritario, predicando a los ya convencidos, pero había fracasado en su objetivo propagandístico más amplio (el primer film de ficción norteamericano a favor de la República, *Blockade* de William Dieterle, no se estrenaría hasta junio de 1938). Un film de ficción, con estructura dramática, actores profesionales y de largo metraje debería alcanzar a una audiencia mucho mayor que el film de Ivens. Por eso, cuando el proyecto fue presentado al Ministerio de Instrucción Pública, fue aceptado inmediatamente. El Dr. Negrín y Alvarez del Vayo lo aprobaron personalmente, según testimonio de Max Aub. Y en mayo de 1938 se puso en marcha la preproducción, pidiéndole Malraux a Aub que tradujera su texto al castellano y empezara a formar el equipo español. Se descartó su rodaje en Francia y con actores franceses, lo que a Malraux le habría resultado más cómodo, debido a la carencia de divisas del gobierno español.



En su alocución al equipo el día del inicio del rodaje (20 de julio de 1938), Max Aub explicó meridianamente la finalidad propagandística del proyecto. Se esperaba que en enero de 1939 el Congreso de los Estados Unidos discutiera la Enmienda Nye a la ley de neutralidad americana y, de ser aprobada, la España republicana podría recibir ayuda militar de aquel país. Aub añadió que a Malraux le habían ofrecido en Estados Unidos un circuito de 1800 salas, con 2000 entradas diarias, lo que significaba un mercado ideológico sustancioso. A la vista de tales objetivos, no es raro que el gobierno concediese al proyecto 100.000 francos y 750.000 pesetas, además de la película virgen, cifra exorbitante que al menos cuadruplicaba la del costo de un film español de la época (la película virgen finalmente sería enviada desde París). Una prueba suplementaria de la importancia acordada por el gobierno la ha suministrado Elvira Farreras, al recordar que el propio presidente Negrín cedió dos automóviles de su servicio para el rodaje.

Malraux siempre tuvo claro, y así lo declararía, que la novela y la película eran dos productos distintos. La novela se desarrolla cronológicamente del 18 de julio de 1936 a marzo de 1937, mientras que la acción del film se concentra en 48 horas de 1938, tras dos años de guerra poco favorables al gobierno. Malraux quería inicialmente adaptar la tercera parte de su novela titulada *Les Paysans*, pero pronto se dio cuenta de que era insuficiente y que debía ampliar este episodio con elementos políticos clave, como la colaboración de trabajadores y campesinos en la lucha antifascis-

*Sierra de Teruel-
Espoir*
(André Malraux,
1939)

ta y la solidaridad internacional. El segmento de *Les Paysans*, que constituye el episodio del bombardeo del aeródromo fascista, la caída del avión en la montaña y el cortejo fúnebre, procedió de experiencias reales vividas por Malraux en la guerra.

Para comenzar a analizar las estrategias de la propaganda política contenida en *Sierra de Teruel* -o la *propaganda estética*, en afortunada expresión de Michalczyk- es menester recordar que el enemigo fascista jamás es mostrado (unos pocos planos de tanquetas italianas y de aviones procedieron de noticiarios). De este modo, el enemigo se convierte en la temible amenaza sin rostro (como había hecho John Ford con los árabes de *La patrulla perdida*, en 1934); pero con esta opción también huye Malraux de su pintura sangrienta o de su caracterización. No se les ve, pero se les menciona en varias ocasiones como *fascistas*, mientras que el nombre de Franco es pronunciado sólo en dos ocasiones, en boca de Peña y de Saidi. Con ello queremos decir que la operación propagandística de Malraux no trabajó sobre la imagen del enemigo (se la supone conocida, acaso imprudentemente) sino sobre la de su propio bando. No se trata de una película sobre el fascismo, sino de la lucha solidaria contra él.

Desde el punto de vista de la propaganda, la estructura dramática de *Espoir* está construida con el rigor de un silogismo. En la lucha antifascista del film se proponen dos objetivos militares a cumplir: bombardear un puente enemigo de interés estratégico y luego un aeródromo franquista oculto, que ha descubierto un campesino. A partir de ahí, la película narra las dificultades para conseguir estas finalidades colectivas, dificultades derivadas sobre todo de las carencias materiales (tema sobre el que volveremos). Para suplir tales carencias hay que hacer grandes sacrificios, incluyendo la inmolación personal: la película se abre con la muerte del piloto italiano Rivelli; sigue con el ataque suicida de Carral contra un cañón enemigo; y concluye con la muerte del árabe Saidi en la caída de su avión en la montaña. Es muy probable, además, que el malherido ametrallador Schreiner muera, a causa de su balazo en el vientre en la última confrontación aérea. Parece interesante que sea el árabe Saidi, la contrafigura de los moros franquistas, quien muera al final. Mueren todos sin gestos retóricos y nadie grita "¡Viva la Muerte!", como gustaba hacer el general Millán Astray. Al lado de estas muertes resultan sacrificios muy menores la donación campesina de recipientes domésticos para la dinamita o de coches para iluminar un campo de aviación en un despegue nocturno.

Espoir muestra didácticamente que la causa políticamente justa, con la que el espectador es invitado a identificarse, es la causa militarmente más débil, a causa de sus grandes carencias materiales, lo que exige grandes sacrificios personales y sobre todo necesita de la solidaridad del pueblo civil (de los campesinos) y muy especialmente de los voluntarios y de las armas y equipos de procedencia internacional. A señalar que en el elenco de combatientes extranjeros en la escuadrilla se encuentran muy intencionalmente, el voluntario Attignies (Julio Peña) hijo de un dirigente fascista en Bélgica; Saidi (Serafín Ferro) un árabe que no quiere que se piense que los moros sólo luchan en el bando franquista; el alemán Schreiner (Pedro Codina), un as de la aviación en la Primera Guerra Mundial. Y del italiano Rivelli, que muere en la primera escena del film, se nos dice que se exilió de su país en 1923. La procedencia política y nacional de los combatien-



tes ha sido meticulosamente calculada. Como contraste, no vemos a ningún voluntario de origen angloamericano.

Hemos mencionado ya el tema fundamental de las carencias materiales y humanas, que se convierte en un verdadero y obsesivo leit-motiv a lo largo del film. He hecho un inventario de todas ellas, siguiendo la numeración de las secuencias efectivamente rodadas, según el guión publicado por Max Aub en México. De acuerdo con tal numeración, serían estas:

SECUENCIA III: Acerca del primer combate aéreo del film, Peña menciona que eran *uno contra ocho*.

Muñoz se queja de que no han llegado los *nuevos visores*.

Peña insiste dos veces en la inferioridad en el *número de aviones*.

SECUENCIA IV: Carral dice que *no son bastantes* para destruir el puente defendido por los fascistas.

Carral se queja de que sólo tienen un *fusil ametrallador*.

González informa de que en Linás sólo hay *dos fusiles y un poco de dinamita*.

SECUENCIA VI: En la trastienda de la droguería, Emilio se queja de la *falta de balas*, que no llegan a 20 por combatiente.

SECUENCIA VIII: Barca confiesa que *no sabe manejar un cañón*.

SECUENCIA XII: El presidente del comité local del Frente Popular en Linás dice que *no les sobran las pistolas* y que el enemigo tiene *50 ametralladoras*.

Sierra de Teruel-
Espoir
(André Malraux,
1939)

SECUENCIA XIII: Se carece de recipientes para meter la dinamita con la que hacer frente al enemigo.

SECUENCIA XIV: Los campesinos donan *utensilios domésticos* (pucheros, cubas, ollas, etc.) como recipientes para la dinamita.

SECUENCIA XXVII: El voluntario alemán Schreiner, héroe de la Primera Guerra Mundial, demasiado viejo y castigado por su trabajo en las minas, *capota con su avión* en un vuelo de pruebas.

SECUENCIA XXX: Los republicanos sólo disponen de *dos bombarderos reparados*, para destruir el aerodromo enemigo y *sin cazas* de escolta.

SECUENCIA XXXI-XXXII: Resulta difícil encontrar *coches para iluminar* con sus faros el despegue nocturno en un aerodromo. Al final consiguen reunir *12 automóviles*.

SECUENCIA XXXVI: En el enfrentamiento aéreo final con cazas enemigos, Muñoz se lamenta de que sus *ametralladoras son de 1913*.

SECUENCIA XXXIX: La campesina ofrece al herido el caldo hecho con la *última gallina* del pueblo.

Cuando hoy leemos los lamentos de Denis Marion en su libro, acerca de las carencias materiales y las tremendas dificultades del rodaje, nos suenan como un eco de las quejas de los combatientes republicanos en *Sierra de Teruel*. De tal modo, el que las carencias del bando republicano, mostradas insistentemente por Malraux en su film, fueran también las carencias materiales que Malraux sufrió en su rodaje, convierten a su obra en un film autorreflexivo acerca de las dificultades prácticas del cine militante en el bando perdedor de una guerra.

Decíamos antes que las dramáticas carencias de los republicanos tienen que ser parcialmente compensadas por la solidaridad. En primer lugar, la solidaridad del pueblo campesino. La cola de solidaridad campesina para entregar recipientes domésticos para la dinamita me ha hecho siempre pensar, por cierto, en la cola de campesinos en Villar del Río para pagar solidariamente los gastos de su inútil mascarada al final de *Bienvenido Mr. Marshall*, otro gesto de solidaridad colectiva en la adversidad en un film fotografiado, por cierto, por Manuel Berenguer, un veterano fotógrafo del equipo de *Espoir*. Y luego está la solidaridad del cortejo final, de ayuda y homenaje a los pilotos derribados en la montaña, llevando sus cuerpos y con la campesina que ofrece el caldo hecho con la última gallina del pueblo.

Pero *Espoir* aspiraba, sobre todo, a movilizar la ayuda internacional, como la de los voluntarios antifascistas de la escuadrilla aérea mostrada en el film. Es interesante recordar aquí su afiliación política explicitada en los diálogos: Mercery se autocalifica como independiente, Muñoz como pacifista y Saidi como socialista. Nadie se califica como comunista, ni como anarquista, a pesar del peso de estas tendencias políticas en la España frentepopulista. De los fugitivos de la Italia fascista (Rivelli) y de la Alemania nazi (Schreiner) hay que asumir únicamente su postura antifascista, como en el caso del belga Attignies, hijo de un prohombre fascista, y del árabe Saidi, en contraste con los moros de Franco. La extremada cautela de Malraux al elegir las afiliaciones se explica por su mirada puesta en el sensible mercado norteamericano. Tampoco se canta la *Internacional* en la película, como ocurre repetidamente en la novela. Para no alarmar o



*Sierra de Teruel-
Espoir*
(André Malraux,
1939)

inquietar a la opinión pública americana se omiten también las atrocidades que se cometieron en ambos bandos y, sobre todo, se escamotea la "cuestión religiosa", que tanta importancia tuvo en nuestra guerra. Al principio, tras la muerte de Rivelli, una campesina dice: "Sólo hasta una hora después de muerto empieza a verse el alma". Y al final otra campesina se santiguá al paso de los pilotos accidentados que son bajados en la montaña. Malraux expone estas creencias y prácticas religiosas con respeto, omitiendo el anticlericalismo y la quema de iglesias que se enseñorearon en su bando. Presenta, por lo tanto, una causa política respetable y digna de ser defendida por los demócratas de todos los países. Y, no por azar, en la escuadrilla internacional no aparece ningún voluntario angloamericano. Ellos eran los destinatarios específicos de su apremiante petición de ayuda.

Como sabemos, tal como se exhibió, con sus lagunas y lunares debidos a causas de fuerza mayor (once secuencias del guión se quedaron sin rodar), *Espoir* no satisfizo a la influyente opinión pública comunista en Francia, pues se la vio como una obra derrotista clausurada por un cortejo fúnebre y sin apertura a la esperanza, contrariando por lo tanto el título original de la obra literaria. André Ullman, por ejemplo, escribió amargamente que el film "es una imagen de la derrota" y su final "es un entierro; pero sin la resurrección", de tal modo que la película deja "sin la impresión de que el pueblo español sigue defendiéndose". También fue severo el juicio del prestigioso historiador y crítico comunista francés Georges

Sadoul en *Les Lettres Françaises* (órgano cultural del partido), publicado en 1945, aunque cuando veinte años después publicó su *Dictionnaire des Films* atemperó su severidad inicial, para escribir que a través del film "pasa, auténticamente, el soplo de la revolución española, anunciando los combates antifascistas de la Segunda Guerra Mundial". Se trata, esta vez, de una exageración retórica en sentido inverso, propia de un comunista que trata de salvar históricamente aquello que no acaba de convencerle.

Las acusaciones de derrotismo y de pesimismo imputados a *Espoir* tenían algún fundamento, que conviene examinar con cierta atención. En primer lugar, los protagonistas no son presentados como superhéroes, en la tradición del cine bélico norteamericano o del cine hagiográfico soviético. Son hombres frágiles y con deficiencias, como el Schreiner que ha perdido facultades como piloto y hace capotar su avión. Precisamente sobre tales debilidades se apoyaba la imperiosa petición de ayuda internacional que lanzaba implícitamente la estrategia dramática del film. Por lo que atañe al famoso cortejo fúnebre del final, verlo como una manifestación de pesimismo no es inexacto, pero también debe ponderarse la solidaridad entre el pueblo campesino y los combatientes derribados, fundidos en el cortejo tras una victoria militar, tras haber destruido un aeródromo enemigo con 18 aparatos. Por otra parte, en el proyecto de Malraux el final debería acabar con un movimiento de cámara desde los heridos que bajan la montaña hacia el cielo, atravesado por una escuadrilla de aviones republicanos, signo de esperanza. Pero no pudo rodarse, por falta de aviones. Tampoco es justo reprochar a Darius Milhaud su composición de la patética marcha fúnebre del final, pues la compuso en París cuando Franco había ganado la guerra y de nada hubiera servido manipular artificiosamente con la banda sonora el sentido de la escena, vista desde la derrota republicana ya consumada. Y, finalmente, la película parece dejar cierta impresión de que el bando republicano estaba formado por combatientes voluntarios y desorganizados, más guerrilleros voluntariosos que soldados de disciplinadas unidades militares orgánicas (impresión que recalcó también *Por quién doblan las campanas* en libro y en película). Pero tal impresión es en buena parte debida a no haberse podido rodar las escenas centrales del guión, en las que participaban las unidades del ejército regular republicano, el llamado Ejército Popular, con sus cañones antitanques en acción, y tampoco se ve cómo la brigada de Jiménez ocupa el pueblo.

Si la función ideológica de *Espoir* ha sido discutida, no lo ha sido menos como producto estético, como pieza de *propaganda estética*. Jean Mitry, en el tercer tomo de su voluminosa *Histoire du Cinéma*, la incluye en el apartado dedicado al cine documental, cuando la película se rodó con un guión con estructura dramática muy elaborada y con muchos actores profesionales. Precisamente, *Sierra de Teruel* aspiraba a superar las limitaciones propagandísticas del modelo documental ofrecido por *Tierra de España* de Ivens. Más consenso ha habido en vincular *Sierra de Teruel* a la tradición del cine soviético revolucionario. En 1945 lo notó André Bazin, al escribir en *Le Parisien Libéré* que "sólo el cine soviético, en sus mejores momentos, ha podido darnos emociones tan puras". Y, desde la derecha, la historia del cine de Bardèche y Brasillach repite que *Espoir* "está tratado a la manera del cine ruso".



*Sierra de Teruel-
Espoir*
(André Malraux,
1939)

El cine soviético clásico, no lo olvidemos, fue admirado a la vez por su realismo y por su eficaz potencia propagandística. De esta última ya hemos hablado a propósito de *Espoir*, pero de realismo, al margen de la autenticidad de parte de su figuración y de algunos actores improvisados vale la pena señalar su uso de los acentos dialectales. El campesino José (José María Lado), por ejemplo, habla con acento aragonés, pues representa a un hombre de aquellas tierras. En *Espoir*, los acentos dialectales diferencian geográficamente a varios personajes, pero no les separan en la causa común antifascista. Es interesante observar el tratamiento de los acentos dialectales por parte de Malraux, en contraste con el uso grotesco con que serían empleados en el cine franquista posterior, como índice de subcultura y de inferioridad social. Recordemos que en octubre de 1940, el Departamento Nacional de Cinematografía franquista dictó la siguiente norma, respecto a la censura de guiones:

“Todas las películas deberán estar dialogadas en castellano, prescindiéndose, en absoluto, de los dialectos. En todo caso, se admitirá una pronunciación dialectal en los personajes simplemente episódicos.”

Este imperio del castellano académico y aseptizado fue reforzado al año siguiente por una Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 2 de abril de 1941, que impuso el doblaje obligatorio en todas las películas extranjeras, copiando fielmente una ley mussoliniana de 22 de octubre de 1930.

Las observaciones acerca del realismo de *Espoir* nos permiten definirlo como un puente o enlace entre la épica coral soviética, muy bien refleja-

da en el cortejo final por la montaña, y el neorrealismo que en 1939 está a punto de nacer en Italia.

Se ha mencionado repetidamente la influencia soviética. Por lo que atañe a la escena final, el famoso cortejo fúnebre formando una zeta en la montaña, convendría señalar que hace ya unos cuantos años un crítico británico, Lindsay Anderson, publicó un artículo en *Sight and Sound*, en el que demostraba, con fotografías, que esta escena parece inspirada muy directamente por la escena final de un film soviético de 1934 titulado *La revuelta de los pescadores*, dirigido por el dramaturgo alemán Erwin Piscator en Moscú y basado en una novela de Anna Seghers. Si se conoce la película se recordará el desfile similar de los pescadores. No es imposible pensar que Malraux hubiera visto esta película en España, porque justamente el cine soviético circuló ampliamente durante la guerra civil, y concretamente esta película de Piscator, *La revuelta de los pescadores*, fue exhibida en la España en guerra, en el bando republicano. Se exhibió en Madrid, en Barcelona y en Valencia, de modo que Malraux pudo haberla visto.

Como decía, pues, *Espoir* es un puente entre la épica coral del cine soviético y el neorrealismo que está a punto de nacer en Italia. Efectivamente, *Espoir* anuncia *Paisà*, *La terra trema* y *Caccia tragica*. De modo que la película, que se quería "eisensteniana" pero que al final resultó "rosselliniana", llegó tarde a la petición de ayuda internacional para la República, pero fue un punto de partida del neorrealismo cinematográfico europeo.

La película trunca y concluida a trancas y barrancas en París, fue exhibida en países privados en el verano de 1939, en uno de ellos para el gobierno republicano ya exiliado. El gobierno Daladier no autorizó su exhibición en 1939 para no irritar al gobierno de Franco, y hasta 1945 no salió a la luz pública, junto a otro singular film también prohibido, *Zéro de conduite*, de Jean Vigo, exhibidos juntos en programa doble. El distribuidor desnacionalizó entonces el film cambiando su título *Sierra de Teruel* por *Espoir*, añadió un prólogo con un parlamento del ministro Maurice Schumann y Denis Marion rehizo los subtítulos franceses. Por ejemplo, los que en 1939 aparecían en los diálogos como "rebeldes" podían aparecer en 1945 como sublevados contra Franco en el poder, mientras la palabra "miliciano" había adquirido fuertes connotaciones negativas durante la ocupación de Francia. El problema terminológico había ya causado algunos problemas en la prensa norteamericana durante la Guerra Civil, pues a veces los llamados "rebeldes" eran confundidos con los llamados "rojos", como el populacho en rebeldía contra el régimen de un general respetable. En 1945, evidentemente, la confusión podía ser todavía peor.

La película, por tanto, no ayudó a los republicanos, pero ganó en 1945 el Premio Delluc, a pesar de que en su estreno comercial tuvo que competir con los grandes films norteamericanos sobre la guerra aérea, como *Air Force* (1943), *Memphis Belle* (1944) y *30 Seconds Over Tokio/30 segundos sobre Tokio* (1944), películas técnicamente muy perfectas, de las que *Espoir* se constituyó en su contrapunto estético.

Pero al acabar la Segunda Guerra Mundial *Espoir* no había perdido del todo su significación política y la prueba la suministra que en el periodo

en que fue ministro de Asuntos Culturales de De Gaulle, de 1958 a 1969, Malraux no autorizó su explotación pública, para no ofender al gobierno de Franco. Cumplido este compromiso político, el film pudo reestrenarse en marzo de 1970. Y hoy, felizmente liquidado el fascismo, se puede decir que *Espoir*, además de ser una obra de propaganda, es también un poema épico sobre la condición humana, sobre el destino, sobre el sacrificio personal y su contraste con los ritmos perennes e inmutables de la naturaleza, ajena a los sufrimientos humanos.

ABSTRACT

Román Gubern analyses Sierra de Teruel/Espoir, the film André Malraux produced in 1938-39 in order to raise public awareness of the situation of the Spanish Republic. To do this, he shows how the democrats in their fight against fascism must make up for the lack of human and material resources by making great personal sacrifices. However, the film did not achieve his aim since, when it was finished, Franco had already won the war. The author studies how the film could bridge the differences between the choral epic of the Sovietic films and the Italian neorealism which is about to be born.

■ ROMAN GUBERN (Barcelona, 1934) ha sido profesor de Historia del Cine en la Universidad del Sur de California, de Los Angeles, y en el Instituto Tecnológico de California, de Pasadena. En la actualidad es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Autónoma de Barcelona y presidente de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Es autor de numerosos trabajos en este campo, entre los que se pueden destacar sus libros *Historia del Cine*, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, *Un cine para el cadalso*, *Cine español en el exilio*, *El cine sonoro en la II República* y *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*.