

AV

Filmoteca
Generalitat Valenciana

AÑO I, N.º.

3

REVISTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LA IMAGEN. SEPTIEMBRE/NOVIEMBRE, 1989. P.V.P.: 1.000 Ptas.

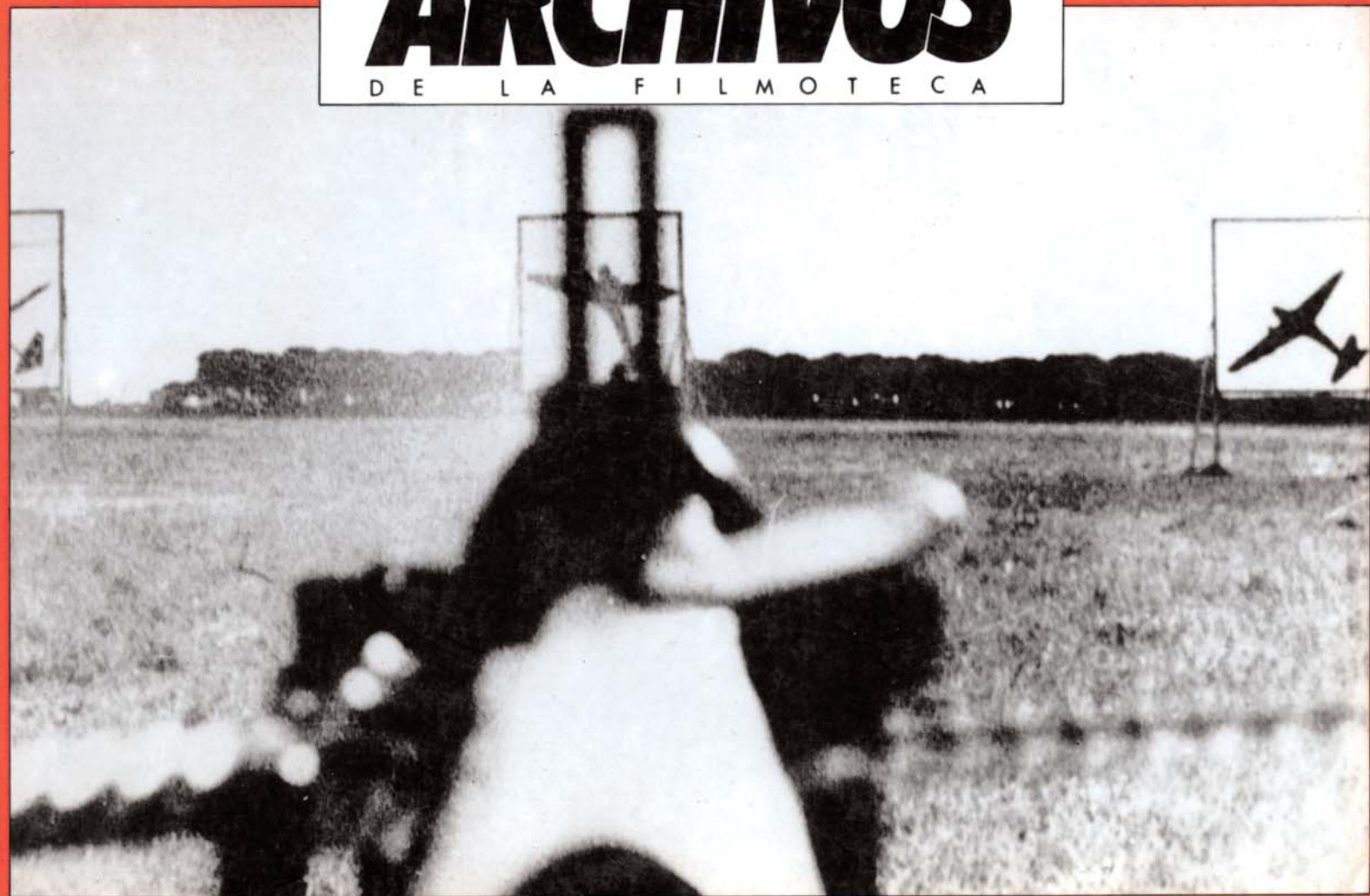
N U M E R O E S P E C I A L

SIERRA DE TERUEL, CINCUENTA AÑOS DE ESPERANZA

Textos de Jorge Semprún, R. Muñoz Suay, André Malraux, Max Aub y Denis Marion • Notas a la edición de Vicente Ponce • Guión completo de *Sierra de Teruel* (Espoir, 1938-1939); guía de filmación y ficha técnica • Algunas páginas del guión tal y como fueron traducidas y anotadas por Max Aub • Cartas manuscritas comentadas por Manuel García • Testimonios de Manuel Berenguer, Andrés Mejuto y Elvira Farreras • Interpelaciones de André Bazin, Claude-Mauriac y Jean Lacouture.

ARCHIVOS

DE LA FILMOTECA



ARCHIVOS

DE LA FILMOTECA

Perpetua Barjau de Aub
Euclides No. 5.3 México 5, D. F.

Molt Honorable Ciprià Giscar México DF, 25-XI-1987
Conseller de Cultura
Generalitat Valenciana
valencia

Señor Conseller:

Al cumplirse, en 1988, el 50 aniversario de la redacción, traducción y filmación de la película "Sierra de Teruel" de André Malraux, cuya versión castellana hizo mi marido Max Aub, he pensado (a sugerencia del común amigo Manuel García y el consenso de mis hijas Germen, María Luisa y Elena), que sería de interés que el Guión, Documentación y Fotos de dicho filme estuvieran en depósito en la "Filmoteca" de la Generalitat Valenciana.

Por estas razones aprovecho el retorno a Valencia del colaborador de la Conselleria mencionado para remitirle como donación toda la documentación que conservábamos relacionada con el filme "L'Espoir" (Sierra de Teruel).

Con la esperanza de que puedan editarlo en esos magníficos "Cuadernos" de la "Filmoteca de la Generalitat Valenciana" y, sobre todo, que sea del interés de la Conselleria, le saluda cordialmente:

Perpetua Barjau de Aub
Perpetua Barjau de Aub

Paris, le 13 mai 1989

J'autorise, bien volontiers, Monsieur Ricardo Muñoz Suay, Directeur de la Cinémathèque de Valence, à publier, quand il le souhaitera, dans un numéro de la revue "Archivos" la version espagnole rédigée par Max Aub du scénario original du film "Espoir" (Sierra de Teruel), réalisé par mon père André Malraux.

Henri Malraux

DIRECTOR DE LA FILMOTECA DE LA
GENERALITAT VALENCIANA

R. Muñoz Suay

DIRECTOR DE LA REVISTA
ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

Vicente Ponce

REDACTORA JEFE

Aurea Ortiz Villeta

SECRETARIOS DE REDACCION

José Antonio Hurtado y

Francisco M. Picó

DISEÑO MAQUETA:

Julio Giner

ADMINISTRACION

Y SUSCRIPCIONES:

Amparo Senabre

FOTOGRAFIAS:

Archivo Gráfico de la Filmoteca
y José Luis Muñoz

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA:

Pza. del Ayuntamiento, 17

Tel. 351 23 36 - Telefax 352 50 79

46002-VALENCIA

IMPRESION:

Gráficas Torsan, S.L.

Mosen Fenollar, 14 - 46007 VALENCIA

DISTRIBUYE:

Siglo XXI de España Editores, S.A.

C/. Plaza, 5

Tels. (91) 759 45 57 - 759 48 09

28043-MADRID

LYRA, S.L.

C/. Palleter, 49 bajo

Tel. (96) 326 65 20

46008-VALENCIA

PUBLICIDAD:

ANAVA - Publicitat

Apartado 135, Paiporta (Valencia)

Tel. 375 27 73

ISSN: 0214-6606

D. LEGAL: V-954-1989

S U M A R I O

"Los libros conducen siempre a cualquier parte; Yo, leyendo *L'Espoir*, de André Malraux, aprendí a comprender la Guerra Civil Española. Imaginemos, pues, qué viaje puede obligarte a hacer una novela".

(Leonardo Sciascia)

Prólogo de <i>JORGE SEMPRÚN</i>	5
Una película del siglo. <i>R. MUÑOZ SUAY</i>	10

HACER MEMORIA, HACER HISTORIA: <i>Sierra de Teruel</i>, cincuenta años de esperanza.	
Notas a la edición. <i>VICENTE PONCE</i>	15

TEXTOS

Sang de gauche. <i>A. MALRAUX</i>	22
André Malraux et le cinéma. <i>MAX AUB</i>	24
Comment André Malraux a réalisé "Espoir". <i>DENIS MARION</i>	30

GUIÓN

"Leído en Barcelona, en 1938, en los estudios de Montjuich"... <i>MAX AUB</i>	34
Prólogo a la edición de <i>Sierra de Teruel</i> de 1968. <i>MAX AUB</i>	40
Ficha técnica de <i>Sierra de Teruel</i>	49
Guión completo de <i>Sierra de Teruel</i>	52
Guía de filmación.....	180

DOCUMENTOS

Notas manuscritas del rodaje. <i>MAX AUB</i>	184
Páginas del guión de <i>Sierra de Teruel</i> (secuencias VIII, IX, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXIX), tal y como fueron traducidas y anotadas por... <i>MAX AUB</i>	186

CORRESPONDENCIA

Correspondencias sobre <i>Sierra de Teruel</i> . <i>MANUEL GARCÍA</i>	254
Cartas manuscritas.....	268

TESTIMONIOS

Manuel Berenguer (operador cinematográfico).....	282
Andrés Mejuto (actor).....	284
Elvira Farreras (secretaria de A. Malraux).....	288

INTERPELACIONES

A propósito de <i>Espoir</i> o del estilo en el cine. <i>ANDRÉ BAZIN</i>	294
Una respuesta a André Bazin. <i>ANDRÉ MALRAUX</i>	300
André Malraux. <i>CLAUDE MAURIAC</i>	302
Malraux, una vida en el siglo. <i>JEAN LACOUTURE</i>	304

TRADUCCIONES:

(Sangre de izquierda; André Malraux y el cinema; Cómo André Malraux ha realizado "Espoir")	307
--	-----

Foto de Portada: "Decorado: el campo de tiro... Mercery encuadra el avión en un rectángulo de disparos que se desprende y cae". Al dorso: SECUENCIA XXVIII-6

JORGE SEMPRÚN

Hace aproximadamente diez años escribí un texto, *Le combattant de la guerre d'Espagne*, en el que analizaba numerosos aspectos de la novela de André Malraux, *L'Espoir*. La opinión que hoy tengo sobre la novela y que confirma de forma sustancial la expresada entonces, es que lo interesante de ella es ser, a la vez, una novela de compañero de viaje del estalinismo (algún crítico americano ha dicho que era la novela del GPU) y, al mismo tiempo, la novela donde están todos los elementos críticos del estalinismo. Estoy convencido de que Malraux era totalmente consciente del equilibrio de la novela y de su valor universal, porque si sólo hubiera sido una novela-reportaje de compañero de viaje del estalinismo, ese valor se habría agotado ya. Pero hay, y además siempre fuera de la acción, momentos de conversación, de reflexión o de meditación propia de los personajes, un refluir de la historia inmediata y de la adhesión a las tesis de la internacional comunista del antifascismo estaliniano, tesis que el propio Malraux había defendido en Valencia en el Congreso de Intelectuales de 1937. Una crítica casi metafísica porque ya no están en juego estrategias ni tácticas sino la relación del ser con el mundo, con los imperativos burocráticos. Ese núcleo, por utilizar terminología marxista, ese núcleo racional de la dialéctica de la novela es lo que hoy interesa poner al descubierto. No dejar que el cascarón de compañero de viaje del estalinismo ahogue o nos impida ver y oculte lo que hay de crítica.

En *L'Espoir* se dan también, en función de una posición política asimilada y asumida por Malraux en ese momento, censuras y silencios. El hecho de que termine de una cierta manera evita tener que hablar de cosas que han ocurrido. El hecho de elegir ciertos capítulos épicos o políticos permite soslayar algunos problemas. El hecho de que, naturalmente, estén adversarios del comunismo como los anarquistas, pero no estén nunca los adversarios troskistas del comunismo estaliniano de la época... todo ello no puede ser fruto de una pura casualidad narrativa, tiene que darse ahí un procedimiento de censura y de autocensura de Malraux. Y esa censura ha perdurado, eso es lo impresionante. André Malraux, a partir del Pacto Germano-Soviético de 1939, se desentiende del comunismo. Tiene esa frase conocida que le dice a Gustavo Durán (uno de los posibles personajes que inspiran a Manuel): "No. A este precio no". Ahí se rompe. Coincide además el Pacto germano-soviético con las primeras proyecciones de *Sierra de Teruel* en París. Hay una coincidencia histórica entre la biografía del libro, del film... y de Malraux mismo. Después se desentiende, o se va, no interviene en nada, marcha al Sur de Francia, tarda en convencerse que hay que entrar en la resistencia y, en fin, se privatiza. Luego reaparece políticamente con ese flechazo, para mí difícil de comprender, el flechazo gaullista. Pero Malraux ha dicho en sus discursos del RPF de la época, como portavoz y propagandista de De Gaulle en los años en los que De Gaulle está reconquistando el poder político, en su larga travesía del desierto en Francia hasta llegar al 58, junto a él, toda la crítica que se puede hacer del comunismo y nunca ha hablado de España, nunca ha elegido como ejemplo la manipu-



A Barcelone, André Malraux écrit. Derrière lui, Denis Marion.
(Foto tomada del libro de Denis Marion. André Malraux).

lación comunista de la utilización de España, que es el ejemplo que él mejor conoce. Y ese silencio es porque no ha querido destruir el paraíso de su actividad militante. La censura de Malraux con España es una cuestión clave. Su obra termina como si la guerra de España no hubiera concluido y toda la reflexión sobre el fracaso del intelectual comprometido con el estalinismo, el fracaso ético, metafísico, se hubiera cortado.

Cuando escribe las *Antimemorias*, Malraux vuelve sobre su pasado, lo critica, confronta lo que dijo con lo que dice y de España nos quedamos con el tópico de la memoria estereotipada de dos o tres imágenes bellísimas, la sangre de izquierda, *sang de gauche*. Y no vuelve a hablar de España. Es tan fiel a esa memoria mitologizada que el único enfrentamiento que tuvo Malraux con De Gaulle fue por el viaje de éste a España después de retirarse del poder. Sé por su hija Florence que es el único enfrentamiento que tuvo con De Gaulle cuando le dijo: “*Mi general eso no hay que hacerlo. A España no se va, a España no se puede ir estando con vida y en el poder el General Franco*”. Quizá lo que más lamentó en ese último año de su decadencia fisiológica fue no poder volver a la España democrática.

Vi *Sierra de Teruel* en algún momento de finales de los años 40 en Francia. Se proyectó de nuevo en 1945 y entonces no la vi, la vi un poco después. Acababa de llegar de Buchen-

wald y estuve un año sin participar en la vida corriente de París. Sólo pude verla después de 1946, en alguna de las reposiciones que se hicieron. Cuando reconstruyo mi relación con *L'Espoir*, la visión de la película no interfiere y no tiene suficiente fuerza para modificar o profundizar mi relación con la novela. *Sierra de Teruel* me produjo una emoción especial sólo en algunos momentos.

La película *Espoir* que nunca se ha hecho y que intenté hacer una vez con Wajda, tiene que abarcar toda la temática del libro. Es difícil adaptar las novelas al cine, sobre todo una novela de esa amplitud épica y con tantos personajes; hay poco personaje identificador a lo largo de todo el relato, pero alguno hay. Hay también problemas técnicos y literarios, narrativos, para adaptar esta novela al cine. Pero para mí *Sierra de Teruel* es un capítulo de la novela, un momento. Y dentro de ese capítulo y de esa limitación hay momentos bellísimos, desde luego. El momento del campesino, ese hombre que no sabe, que no descubre, que no reconoce el campo desde donde despegan los aviones fascistas, es un momento antológico. O cuando aparecen los heridos y los cadáveres. Pero es eso, sólo un momento. La película además, elude, dada la situación y los temas que ha elegido Malraux con Max Aub, lo que creo que es hoy el problema fundamental más interesante de la novela: la razón del comunismo.

He hablado poco de la película. Hablé de ella con Max Aub. Tenía la curiosidad de saber cómo participó él en aquello y cómo se prolonga el personaje de Max Aub en los libros de Malraux, donde aparece como Max Torres. Era más bien su relación con Malraux lo que me interesaba y de la película no me dijo gran cosa que no estuviera ya en los documentos. Fue con la única persona con la que he hablado de la película. Mi interés en las conversaciones con Max Aub, que se desarrollaron en varios lugares, en París, en Barcelona (en casa de Ricardo Muñoz Suay), cuando venía a España, era Malraux porque Max Aub era para él, como persona relacionada con aquella experiencia de España, una persona con la cual siempre tuvo una relación extraordinaria. Max podía pedirle... llegar, hablar con Malraux. La fidelidad de Malraux a la gente de su entorno en España fue hasta el final. Y yo estaba especialmente interesado por esa relación neurótica de Malraux con la guerra de España. 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 ha deshecho: la implicación y el compromiso político de Malraux, su visión trágica de la vida, que en España se expresa absolutamente. Hay páginas fascinantes de escritura romántica en *L'Espoir* y también imágenes espléndidas en *Sierra de Teruel*. 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. Pero debo decir, sin embargo, que *Sierra de Teruel* siempre ha sido para mí inferior a *L'Espoir*. El libro lo he leído muchas veces, lo he vuelto a leer y no he dejado de leerlo. Lo volví a leer cuando hice *Las dos memorias* y allí aparece una reflexión de Malraux. He hecho siempre experiencias con ese libro y seguramente lo volveré a leer alguna vez antes de morir. Pero si no vuelvo a ver nunca la película (volveré a verla ahora en Valencia o en París), no pasará nada. Hay algunas películas que sí quisiera volver a ver antes de morir, pero si no veo *Sierra de Teruel* no sentiré que pasa algo.

Ahora bien, si se analiza detenidamente *Sierra de Teruel*, cosa que no he hecho por razones casi viscerales, se descubren aspectos muy importantes. No hay en el cine occidental,



André Malraux écrivant le scénario de *Sierra de Teruel* (Foto tomada del libro de Denis Marion. *André Malraux*).

digamos con ideología de izquierda, ninguna película que como ésta haya intentado abordar los temas épicos de una forma unitaria, de una forma psicológicamente interiorizada. Es la única película que ha intentado retomar esas cuestiones, que ha intentado articularlas estéticamente. Es una novedad, una gran excepción, porque *Sierra de Teruel* está inscrita en la corriente de izquierda. Hay alguna producción francesa mucho más temática y propagandística. O películas, para simplificar, de crítica social. Pero no hay ese intento de incrustar lo épico en lo individual y lo individual apoyado en lo épico.

Es también nuevo el hecho, que luego se ha hecho más habitual y frecuente, de que dirija una película un escritor que nunca ha hecho cine. Que reescriba, que reinvente o redescubra una forma de escritura. Los directores del nuevo cine, en Francia al menos, sobre todo después de la "nouvelle vague", son autores de sus películas también literariamente. Pero eso era un caso muy excepcional a finales de los años 30. Hay toda una serie de hechos, por ejemplo, el utilizar actores no profesionales en algunos casos, el personaje colectivo... cuando entro en la película fuera de mi memoria personal, encuentro, sin duda, motivos para analizarla como un hecho cinematográfico notable. La explicación última de que *Sierra de Teruel* no este más en mí es una explicación interior, una explicación biográfica.

Si volviera a escribir sobre *L'Espoir* incluiría *Sierra de Teruel* como uno de los argumentos esenciales del texto. ¿En qué sentido?, en el sentido de que el film es posterior a la novela, agosto del 38, con una guerra perdida para los que querían verlo, y Malraux podía verlo, con la disolución de la escuadrilla *España*. En ese momento de la guerra que deje de lado uno u otro capítulo ya no es inocente, tiene su significación. El hecho de que *Sierra de Teruel* se cierre con ese descenso, esa Zeta de la muerte, del entierro... ahí enterramos la "ilusión lírica", enterramos la solidaridad internacional, se entierran muchas cosas.

De ese gran fresco de la novela podía elegir otros trozos que terminaran bien, que fueran positivos, el final de una batalla... (la novela termina con la victoria de Guadalajara), pero *Sierra de Teruel* termina con la muerte, con el sacrificio. Y, en efecto, termina evacuando totalmente la problemática del comunismo como si no fuera ya la problemática de la guerra y del destino trágico español. Transcurridos cincuenta años del final del rodaje de *Sierra de Teruel* siguen habiendo a través de ese recuerdo y de ese análisis crítico, porque la conmemoración debe ser crítica, temas que son universales: la relación del intelectual con el mundo y su compromiso político.

Estamos con André Malraux totalmente en la época del compromiso como objetivo fundamental del intelectual. Eso explica, incluso, la ceguera, las alienaciones de Malraux, pero hemos pasado insensiblemente y a través de crisis, a una época en la cual parece que predomina, o predominaba hasta anteaer, la idea, brillantemente expuesta por muchos, de que el único compromiso del escritor, del intelectual, es con su escritura. Lo que había de erróneo, de criticable en el compromiso político, es que estuviera mediatizado por un partido político y por su estrategia. Lo que hay ahora no de frívolo sino de nefasto y a veces de irrisorio en el compromiso del escritor con la escritura, es que no es ni suficiente ni explicación de todo. El compromiso tiene que ser a través de la escritura, con la escritura, contra la escritura, mediante la escritura... también con el mundo. Lo que sí se ha terminado para siempre o debería terminar para siempre, es el compromiso a través de un instrumento político que mediatizaba las cosas.

Hay que seguir conmemorando *Sierra de Teruel* críticamente y pensando en otro aspecto muy fundamental. Hay una frase de Malraux, que cito y la cito mal porque me parecía más bella, que dice: *no hay ejércitos justos*. Yo la he traducido en mi memoria por *no hay ejércitos inocentes*. Ese es un tema fundamental del siglo XX que está en la guerra de España. Hay guerras justas y la guerra del pueblo español fue una guerra justa. Y de eso no me apearé jamás. Ahora, dentro de esa guerra justa ha habido injusticias, ha habido estrategias nada inocentes, ha habido crímenes. Estamos en los dos extremos; los que dicen que la guerra no fue justa, que fue una equivocación resistir, por un lado, y los que dicen... sí, la guerra fue justa pero no hablemos ya sobre ello. Eso se dijo en el Congreso de Valencia de 1987. Deberíamos ser capaces de pensar las dos cosas aunque parezcan contradictorias. Fue una guerra justa y lo reafirmaremos en cada momento que haga falta reafirmarlo y lo conmemoraremos como guerra justa. Y fue una guerra no inocente, porque los ejércitos político-militares, las estrategias de partido, de algunos partidos, no fueron inocentes, están llenas de culpabilidades y de errores. André Malraux, *L'Espoir* y el film *Sierra de Teruel*, son motivos, pretextos, ocasiones, para pensar ambas cosas. El no las pensó aunque dijera en las *Antimemorias*: "*esta guerra fue justa y fue un orgullo participar en ella*". Es necesario pensar, más allá de Malraux, con Malraux y contra Malraux, esa contradicción de la guerra justa y la estrategia no inocente, culpable.

Madrid, Septiembre de 1989

UNA PELICULA DEL SIGLO

R. MUÑOZ SUAY

André Malraux, antes del verano del 36, apenas presta atención a los problemas de España, salvo su conocimiento de la literatura y la pintura a las que, en ocasiones, alude con su reiterada penetración. Es a partir del estallido de la guerra civil cuando, de inmediato, pone en marcha sus mecanismos solidarios y se deja arrastrar, una vez más, por el demonio de la acción, de una nueva acción en la que, como siempre, se siente protagonista. Su film sobre nuestra guerra no es sino un episodio, un espléndido acto, de esa constante ligazón que ya, hasta su muerte, nunca dejará de tener con España y con su memoria histórica. La memoria de Malraux siempre conservó la huella de una tragedia vivida de cerca por él mismo que, incluso, acentuó sus contradicciones a lo largo de su vida intelectual y política.

Entre mis libros que se han ido acumulando a lo largo de los años, que disputan territorios hogareños y que, en ocasiones, más o menos ordenados, presentan el panorama angustioso de un esfuerzo acumulado que toca a su fin, encuentro un ejemplar de los *Cuadernos de Madrid*, fechado en la capital de España en Febrero de 1939, un mes escaso antes de que la guerra civil terminara con la derrota republicana. Se trata de una publicación modesta, de tamaño pequeño, mal impresa y con un papel ya viejo al salir a la luz. Era una revista cuyo número único mostraba un elenco de colaboradores constituido por algunos de los más destacados escritores de entonces, entre otros: Romain Rolland, Louis Aragon, Ernest Toller, Teodor Dreisser, Ernest Hemingway, Pablo Neruda, Antonio Machado, José Bergamín, Stephen Spender, Aldous Huxley, André Malraux...

Un día, el 18 de noviembre de 1977, Jorge Semprún que, en muchas ocasiones, en Madrid sobre todo, había sabido utilizar mi biblioteca como refugio esporádico entre sus quehaceres clandestinos, me regaló ese ejemplar de los *Cuadernos de Madrid*. A él se le había ofrecido Florence Malraux que, a su vez, lo había encontrado en la biblioteca de su padre. ¿Quién se lo había entregado a André Malraux cuando ya la guerra agonizaba y las comunicaciones con París no eran nada fáciles? Y ¿por qué entre los recuerdos de España, pro-

bablemente perdidos casi todos ellos en los avatares vividos por Malraux, al cabo de los años todavía había podido conservar esa revista?

Quiero creer que esa vieja publicación española representaba un cabo de la urdimbre que siempre unió España a Malraux. “*La República vencerá*”, declaró a *Ce Soir* el 27 de mayo de 1938. La República no venció pero Malraux hasta los últimos años de su vida estuvo agarrado a la memoria de España y todavía en septiembre de 1975 protestaba públicamente por los últimos asesinatos de Franco. García, el personaje de su novela, había afirmado “*transformer en conscience une expérience aussi large que possible*”. Malraux apasionado de la Historia, cautivo por los mitos que construyen y rehacen la Historia, transformó su experiencia española en conciencia ética y ejemplar. Leonardo Sciascia ha confesado que aprendió a conocer la guerra española gracias a la lectura de *L’Espoir*. Convengamos, asimismo, que el film *Sierra de Teruel*, la única experiencia cinematográfica de Malraux, permanece inmarchitable. Ya lo percibió, con cierta exageración, en 1947 el crítico norteamericano James Agee, cuando la película se estrenó sin éxito en los Estados Unidos: “*Homero podrá reconocerla, me parece, como la única obra de nuestra época que está totalmente en consonancia con la suya*”. Y, sin embargo, Malraux no pudo construir su film como pretendía, lleno de metáforas, de símbolos, cargado de alegorías. Tuvo que ajustarse a otra realidad más desnuda, menos retórica. Y, así y todo, tal como hoy podemos contemplarlo, *Sierra de Teruel* testimonia el talento creador de su autor, su empeño narrativo en amortiguar una escritura discontinua y la vigencia de ese pasaje de la historia de la humanidad en la que la fraternidad se convierte en ilusión lírica y en epitafio.

Se tienen muchas informaciones y testimonios sobre el film, desde el proyecto que Malraux comenzó a diseñar tras la publicación de la novela, finales de 1937, hasta el inicio del rodaje en julio de 1938, las dificultades de la filmación, su interrupción por la caída de Barcelona y la terminación, más bien improvisada, en los estudios parisinos de Joinville en julio de 1939, cuando en España el terror de la guerra sin cuartel había sido reemplazado por la represión franquista. Y, sin embargo, desde el punto de la fidelidad crítica, al cabo de los años todavía quedan algunos interrogantes sin resolver, relacionados a como se escribió el film, al desarrollo de la filmación y al papel que cada miembro del equipo representó en ese año de trabajo.

Esas incógnitas en la información no sólo deforman las dependencias técnicas del desarrollo del rodaje sino, sobre todo, tiene mucha importancia el esclarecerlas para lograr analizar, una vez vista la película tal como ha quedado y como podemos contemplarla hoy, las transformaciones que Malraux se vio obligado a ejercer y, en especial, cómo en el montaje definitivo tuvo que suplir las carencias y las ausencias de determinadas escenas y determinados planos no rodados, obligado a establecer un ritmo distinto al concebido cuando creía poder filmar las historias elegidas ajustándose al guión original. Si es que existió, y aquí nos encontramos con otra incógnita, un guión original que no debe ser, precisamente, el que ha llegado hasta nosotros gracias a la versión española de Max Aub.

Malraux, una vez publicada su novela, *L’Espoir*, se sumerge con toda decisión, como era habitual en él, en su proyecto cinematográfico. Tras la creación de la escuadrilla “España” vive la época de los bombardeos, su acción bélica, rota alguna vez por sus viajes a París, en demandas de ayuda, o con su presencia en el Congreso de escritores en Valencia. Luego, con el mismo ímpetu creativo, escribe su novela. Y después esa nueva obsesión le invade, el film, al que quiere llevar algunas páginas de su novela y al que dedica, con su admiración de antiguo aficionado, todos sus actuales esfuerzos imaginativos.



André Malraux y Max Aub

Desde los inicios de 1938, Malraux comienza a preparar el film y escoge sus colaboradores (el productor francés será su amigo Cornignon-Molinier, asociado a Roland Tual y recibirá ayudas del gobierno español y de la Generalitat catalana): el operador Louis Page, Thomas como cámara, el guionista Boris Peskine, Max Aub “*como adaptador del texto*” y Denis Marion como ayudante de realización. Más tarde, ya en España, los actores y otros técnicos serán contratados. También sabemos que no desea adaptar el conjunto de su novela y que sólo pasarán a las imágenes algunos episodios significativos. Años después, en una conversación con Claude Mauriac, Malraux contará lo que había soñado y la realidad más desnuda en la que se convirtió su sueño.

Los testimonios de los que formaron el equipo, en especial los textos aclaratorios de Denis Marion y Max Aub y, también, las informaciones que el propio Malraux facilitó, nos han ayudado, en parte, a reconstruir la historia de *Sierra de Teruel*. Pero al cabo de los años, tras reunir todos los materiales y testimonios posibles, siguen sin aclararse esas dudas que más arriba apuntamos y que los historiadores y críticos no han logrado resolver.

Nos volvemos a referir a la existencia del guión original de Malraux. ¿Existió un texto de Malraux en el que colaboraron, probablemente, Boris Peskine y Denis Marion?. No hemos podido encontrar esa huella y todos los testimonios siempre se refieren al guión en español que Max Aub publica en México en 1968, *pero con la previa autorización de Malraux*. Nadie alude, en sus testimonios, a la presencia en el rodaje de papeles o cuadernos de notas en los que Malraux hubiera reflejado una mínima planificación, una exposición de secuencias, unos diálogos más o menos provisionales.

Max Aub, André Thomas
(en el centro) y **André Malraux**
(cámara) (Barcelona).



Queda otra posibilidad tampoco aclarada: ¿fue Max Aub el encargado de redactar el guión que hoy conservamos y no fue un mero traductor del original? Pero aceptando esta hipótesis, conociendo el temperamento de Malraux, existiendo además el texto literario de la novela, lo más coherente es reconocer que, en algún momento, hubo una sinopsis indudablemente, más o menos protegida técnicamente y que partiendo de las secuencias elegidas para ser filmadas, se improvisaron escenas y, desde luego, los diálogos, que ya en París tuvieron que ser nuevamente adaptados.

Desde el punto de vista del crítico, obsesionado por el proceso creador de Malraux, lo que más significado reviste es la imposibilidad de establecer la labor del realizador delante de la moviola, recreando en realidad una obra incompleta, estableciendo nuevas normas narrativas, aportando elipsis obligadas técnicamente y construyendo con tenacidad y reiteradamente un nuevo lenguaje cinematográfico, lejos del que soñó antes de iniciar el rodaje y que, según confesó en su día, estaba influenciado, fundamentalmente, por el cine soviético y el expresionista alemán. Pero lo que no podía sospechar Malraux es que su film prefiguraba, en cierta medida, el cine posterior de Rossellini.

Tal vez una acotación de Jean Lacouture, referida a Malraux, nos ayude a penetrar en algunas de las incógnitas que todavía han sido imposibles de desvelar: *“Un hombre crea la obra, pero la obra se multiplica y prolifera, diferente a ella misma y a su creador, de metamorfosis en metamorfosis”*.

Chita
Barrocas
Caudiel
Jorica
Viller
~~el todo~~
Foras +
Babidas
arrobadas
marena

HACER MEMORIA, HACER HISTORIA...

SIERRA DE TERUEL, CINCUENTA AÑOS DE ESPERANZA

El 25 de noviembre de 1987, Perpetua Barjau, viuda del escritor Max Aub, depositaba los materiales (guión, textos, cartas y fotografías) que habían sido conservados sobre el film *Sierra de Teruel (Espoir)* en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana y manifestaba asimismo su interés “y la esperanza de que puedan editarlos”. Algún tiempo más tarde, el 13 de mayo de 1989, Florence Malraux, hija del escritor André Malraux, se dirigía a Ricardo Muñoz Suay, director de la Filmoteca, para expresarle su total acuerdo con publicar, “*quan il le souhaitera, dans un numero de la revue “Archivos”, la version espagnole redigée par Max Aub du scènario original du film “Espoir” (Sierra de Teruel)...*” Así, merced a la generosidad de ambas, una generosidad de dimensiones incomparables pero estrechamente unida por el gesto de recordar de nuevo el avatar que acabó cristalizando en *Sierra de Teruel*, es posible poner en pie esta edición cincuenta años después de aquellos hechos.

En efecto, a lo largo de 1939, mientras en España comenzaba la “victoria”, el film *Sierra de Teruel (Espoir)* fue terminado tras rodar varias escenas pendientes, montado repetidas veces (algún dato histórico refiere hasta once tentativas), proyectado en París quizá en tres o cuatro

sesiones ante un público tan selecto como minoritario y finalmente prohibido en Septiembre por el gobierno Daladier, que demostraba de ese modo no querer ofender al general Franco. Durante todos estos años *Sierra de Teruel (Espoir)* ha permanecido en ese limbo artificial que separa la memoria del olvido como dando la razón a Lotman cuando escribía que una de las formas más agudas de la lucha social, en el ámbito de la cultura, es la petición del olvido obligatorio de determinados aspectos de la experiencia histórica. Los esquemas impuestos en las etapas de regresión, ciertamente la dictadura, incitan a la sociedad al olvido de los textos o las obras que no se doblegan a semejante tipo de organización. De esa forzada selección de hechos memorizables que ha atravesado cruelmente nuestra historia emerge hoy *Sierra de Teruel (Espoir)*. Es preciso recordar que hasta 1968 no se publica, en Méjico y auspiciada por Max Aub, la primera edición del guión de *Sierra de Teruel* (Editorial Era). Que no se ha publicado en Francia hasta este mismo año en una edición de "L'Avant-Scène" y que es también la primera vez que se publica una edición española.

Tal vez por ello convenga explicar pormenorizadamente las características y las limitaciones de la presente edición. Se publican aquí todos los materiales que constituyen el *Legado Max Aub* en poder de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Estas breves *NOTAS A LA EDICION* se han ido prolongando a lo largo de las páginas siguientes en un intento de situar, antes de cada segmento, los rasgos esenciales de cada uno de los textos y los documentos incluidos, así como algunas referencias bibliográficas mínimas para rastrear otros lugares que los acogieron. Quedan, empero, varias acotaciones referidas básicamente a la elaboración de la ficha técnica, el legado fotográfico y el guión completo de *Sierra de Teruel (Espoir)*.

Se han confeccionado todo tipo de fichas técnicas del film. Más justo sería decir que se ha *reprimido* históricamente una ficha técnica que diera cuenta del equipo de rodaje. A esta anomalía no es ajeno el extraño viaje emprendido por el film desde 1945. Sin embargo es apasionante comparar algunas propuestas de ficha técnica. Hágase solo con los genéricos de *Espoir (Sierra de Teruel)*; con la de Carlos Fernández Cuenca en *La Guerra de España y el cine* (vol. II). Editora Nacional. Madrid, 1972, pp. 826-827; con la de *L'Avant Scène du Cinema*, n.º. 114. Mayo 1971. pag. 51; con la de *Spagna 36-76*. Documenti 3/Cinema. Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza. Bienale di Venezia, 1976, pag. 8; o, en un incomprensible acto que, por seguir utilizando terminología psicoanalítica, cabría calificar de feroz *resistencia*, las de Denis Marion en *André Malraux*. Cinema d'Aujord'hui, n.º. 65. Seghers. París, 1970. pp. 185-186 y Max Aub en *Sierra de Teruel*. Ed. Era. México. 1968, pag. 15, estando ambos en posesión de datos suficientes para dar pruebas de mayor rigor y precisión histórica... y se podrá comprobar el alcance de la operación de borrado practicada sobre algunos miembros del equipo, por cierto españoles. Es sin embargo excelente, sin duda la mejor y la más exhaustiva, la publicada por John J. Michalczyk en *André Malraux's Espoir: The propaganda/Art Film and the Spanish Civil War*. University Mississippi. Romance Monographs. Inc. Number 27. 1977. pp. 158-160. Ni que decir tiene que la que proponemos en esta edición no es la ficha técnica definitiva, pero aspira a ser la más completa de las aparecidas hasta la fecha.

Las fotografías del *Legado Max Aub* incluidas aquí son:

—25 fotos de rodaje originales de Louis Page con notas al dorso autógrafas de Max Aub.



Max Aub, Manuel Berenguer (Ayudante del Camarógrafo), Louis Page (cámara), André Malraux y dos miembros del equipo técnico.

—6 fotos de campesinos del Prat de Llobregat con notas al dorso autógrafas de Max Aub.
 —21 fotos del rodaje (incluidas fotos fijas de *Sierra de Teruel (Espoir)* que no aparecen en el film aunque se trate de secuencias del mismo).

Todas estas fotografías han sido catalogadas por Manuel García. Y además:

—77 fotos del film copias de los negativos originales que han sido catalogadas por Carmen Cano de acuerdo con el n.º. de secuencia y el n.º. de plano escrito al dorso. Muchas de ellas no se corresponden con el guión, pero se han respetado las indicaciones manuscritas, que quizá pertenezcan a la edición preparada por Max Aub para Ed. Era. Se han insertado fotografías del libro de Denis Marion y así se evidencian y también de la edición de Max Aub, lo que se indica al pie de cada una de ellas. Las que se han extraído del libro de Denis Marion se han ubicado en los textos que no formaban parte del *Legado Max Aub*, concretamente en el apartado *Interpelaciones* y en algún texto inicial.

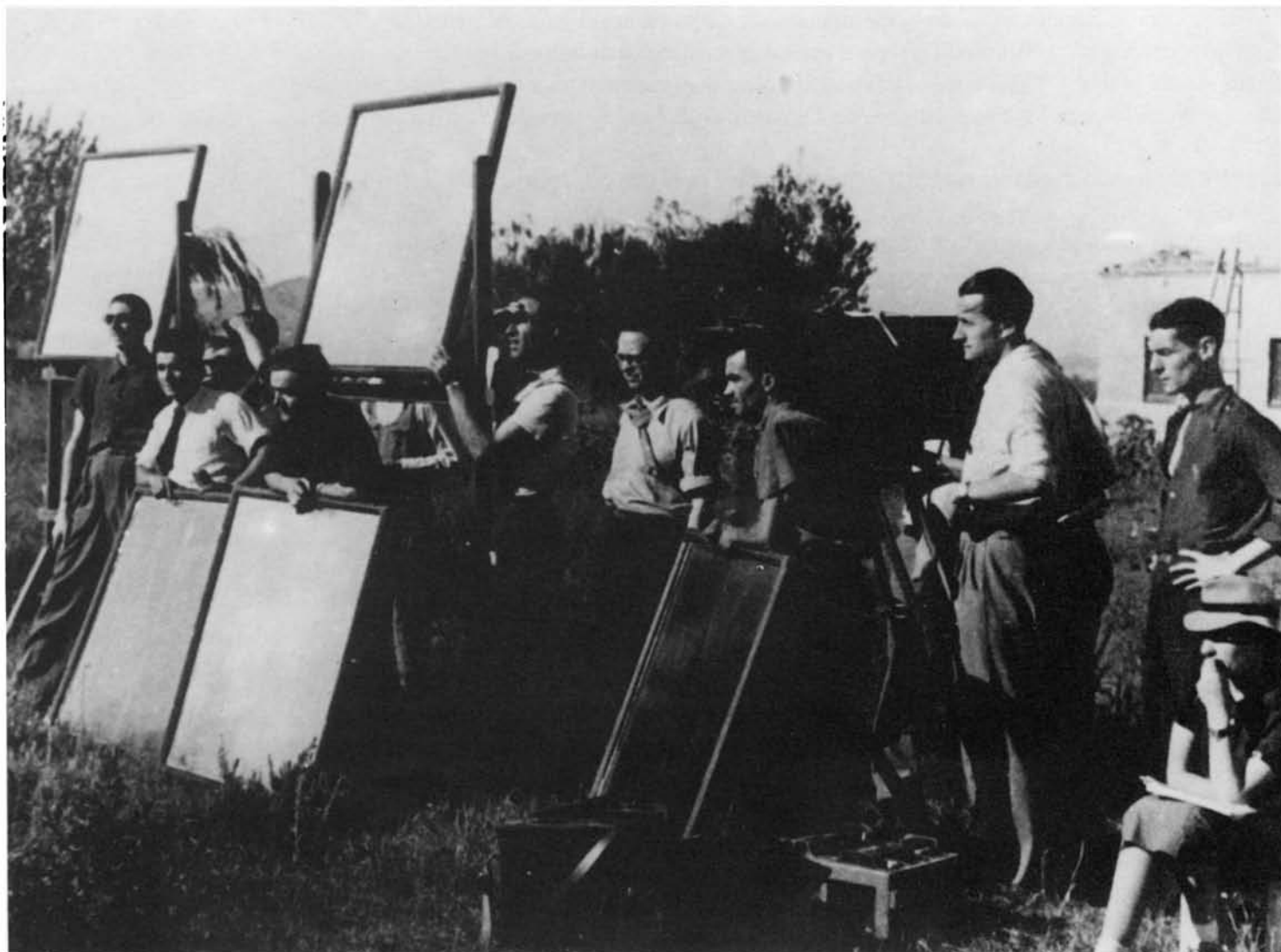
La traducción del guión de *Sierra de Teruel (Espoir)* que hizo Max Aub en 1938 nuclea todos los materiales exhibidos en esta edición. No podía ser de otro modo. Permite imaginar el film que no está y, al tiempo, examinar las fidelidades y desviaciones que se produjeron sobre lo que permanece. Quizá sea esta una comprobación pueril a la que cabría sustraerse examinando detenidamente los mecanismos y los elementos que se despliegan en su construcción. Sea como fuere, hemos efectuado algunas modificaciones sobre la edición de 1968. Max Aub confiesa en el prólogo: “Este es el guión original de *Sierra de Te-*

ruel, tal y como lo traduje, en Barcelona, en 1938. He suprimido ahora las indicaciones técnicas que no me parecen indispensables a la comprensión del desfile imaginario de las imágenes”. Así pues, se practicó una evacuación de detalles no indispensables para contemplar ese desfile. No pueden reprocharse esas omisiones a Max Aub, que las juzgaba “menores” con toda nobleza y quizá influido por el comprensible deseo de proteger los aspectos más literarios del guión. Nuestra actitud ha sido, sin embargo, el envés. Hay que estimar como muy pertinentes las indicaciones técnicas de, por ejemplo, la *Secuencia VIII* (preámbulo y plano 8). *Secuencia IX* (entre los planos 15 y 16). *Secuencia X* (entre los planos 2 y 3 y las notas finales). *Secuencia XII* (entre los planos 22 y 23). *Secuencia XVI* (tras el plano 24). Y, muy singularmente, los preámbulos a las *Secuencias XXXIV y XXXVII*. Por eso se incluyen, porque son significativas y, además, *lo completan*. Desde luego un texto, cualquier texto, no es la realidad sino el material para intentar reconstruirla. La preocupación mayor a la hora de editar el guión completo de *Sierra de Teruel (Espoir)* ha sido poner en un plano de igualdad *lo cierto y lo exacto*. Así se ha transcrito, siguiendo las pautas del guión mecanografiado y anotado por Max Aub en la numeración, indicaciones, mayúsculas, diálogos, incongruencias gramaticales, palabras erróneas o paréntesis sin clausura. Las páginas mecanografiadas del guión reproducidas íntegramente obedecen al criterio de privilegiar las secuencias “fuertes” que fueron rodadas (el choque con el cañón, las que transcurren en el interior del avión y el descenso de la montaña) y ocho de las once secuencias que no se rodaron, que corresponden al bloque central (XV, XVI, XVII, XVIII, XXI, XXII) y a la caída del avión abatido (XXXVII).

Respecto a las limitaciones, reconocer paladinamente que esta edición carece de un apartado bibliográfico y hemerográfico. Pese a que en el ya citado libro de Denis Marion sobre *André Malraux* se relacionaban tres o cuatro textos (el de Armand Collin, *André Malraux et le gaullisme*. Paris, 1970, tiene una extensa bibliografía, pero Denis Marion solo cita un texto relacionado con el Malraux cineasta, *Hemingway et Malraux devant la Guerre d’Espagne*. Thèse présentée a l’Université de Berna. 1966), y se justificaba tan magra selección con la irrefutable prueba de que eran muchos más los dedicados a *L’Espoir* novela (en un arco que iría de lo excelente, Walter Langlois, a lo inane, Lucien Goldmann), lo cierto es que estudios posteriores han sacado a la superficie gran parte de los dedicados a *Sierra de Teruel (Espoir)*. Para paliar nuestro error puede consultarse la extensa bibliografía, en cuyo interior se agazapa una no menos amplia hemerografía, del texto de John J. Michalczyk. *André Malraux’s Espoir: The propaganda/Art Film the Spanish Civil War*. Romance Monographs. Inc. Number 27. University Mississippi. pp. 152-157. Prólogo de Román Gubern.

Se ha eludido también, aunque no cabe considerarlo una limitación sino más bien una elección consciente, la referencia extensa a la novela de André Malraux *L’Espoir* (Editions Gallimard. 1937. Hay una buena traducción española del escritor argentino José Bianco en: Edhasa. Narrativas Contemporáneas. Barcelona. Octubre de 1978) aunque a ella alude el texto introductorio de Jorge Semprún. Comparaciones y análisis sobre las astillas de la novela que se hunden en el film pueden leerse varias, entre ellas la de Marcel Oms: “Essai sur la dialectique de L’Espoir et du Desespoir dans la transposition cinématographique par André Malraux de son roman L’Espoir en film: Sierra de Teruel”, dedicada “A Ricardo Muñoz Suay mon frère en... Espagne” y publicada en *Les Cahiers de la Cinematheque: La guerre de l’Espagne vue par le cinema*. n.º. 21. Perpignan. Enero de 1977. pp. 59-66.

Hay una consideración más que hacer en este apretado preámbulo o protocolo acerca de otro rasgo general de la edición. Se publican aquí un conjunto de documentos y el guión



Louis Page, Max Aub, André Malraux, Reiguera y otros miembros del equipo técnico (Prat de Llobregat).

original de *Sierra de Teruel (Espoir)*, lo que equivale a decir, en los modos canónicos establecidos para tales trabajos, que esta es una *edición de materiales* y no una *edición crítica* en tanto no apela a una *intervención organizada* para enjuiciar el film.

Debemos extender el agradecimiento que abría estas notas a quienes prestaron gustosamente sus testimonios para esta edición al margen de los documentos de que ya disponíamos. Jorge Semprún detuvo generosa y amablemente su tiempo, un tiempo siempre dividido, para rememorar en voz alta muchas cuestiones no sólo del film, sino de la aventura literaria *L'Espoir*, de André Malraux, de Max Aub... y también de *Sierra de Teruel (Espoir)*. Corrigió y autorizó con gran celeridad el texto final consecuencia de una larga conversación. Andrés Mejuto y Manuel Berenguer forzaron su memoria sobre aquella filmación con una paciencia infinita para esclarecer datos, fechas y nombres. Elvira Farreras no tuvo inconveniente en que publicáramos de nuevo su testimonio escrito para el libro de Denis Marion. Nada quiso añadir a lo ya dicho entonces, pero facilitó nombres, añadió datos, propuso contactos y ofreció cartas, documentos y fotografías con una insistencia fruto de la sensibilidad. Manuel García analizó la correspondencia del legado y aportó documentos nuevos además de materializar por medio de la escritura su conocimiento sobre la obra de Max Aub, y fue pieza importante en la mediación para que se depositase el *Legado Max Aub* en la Fílmoteca. Finalmente Ramón Sala proporcionó bibliografía imprescindible para avanzar. José Aibar cedió libros inencontrables y Dolores Devesa, desde

la biblioteca de la Filmoteca Española, fue contestando dudas bibliográficas y hemerográficas con extraordinaria eficacia. El error o el acierto en la selección de los textos de André Bazin, André Malraux, Claude Mauriac y Jean Lacouture es enteramente nuestro. Todo ello, que queda fuera de los límites estrictos del *Legado Max Aub*, cierra la presente edición.

El perfil que ha adoptado este volumen sobre *Sierra de Teruel (Espoir)* excluye la utilización de la historia para vengar el pasado y también los fines heurísticos. No hay deseo de restablecer la verdad porque esa es una tentativa que queda más allá del principio del deber. No existía por nuestra parte, pues, intención alguna de andar pasos perdidos, pisar huellas confusas o abrir puertas definitivamente selladas. Es posible, no obstante, construir un laberinto donde poder perderse con las páginas ya escritas sobre ella. Acerca de *Sierra de Teruel (Espoir)* subsistirán, tal y como sucede con otros muchos films que tienen un lugar en la historia, preguntas imposibles similares a las formuladas por R. Muñoz Suay en su texto. Desde luego ha ido cruzando el tiempo como un fetiche de la izquierda para la izquierda, arrastrando el pesado mito de ser *la película de la Guerra Civil española* aunque bajo su suelo hubieran otros films acaso más notables y, sobre todo, ha ido amueblando los tibios atardeceres de nostalgia combatiente de una izquierda europea llena de pasión poética. Eso ha provocado una cierta trivialización lírica, un proceso generalizado de adhesiones transitivas que han ido dejando caer plomo sobre un film sin duda extraordinario por su belleza, pero también por el espesor y la densidad de sus mecanismos enunciativos. Hay mucho de ejemplar en *Sierra de Teruel*, que para nosotros durante años sólo fue *Espoir*. Tan ejemplar como la lucha entablada por André Malraux, Max Aub y todos los que intervinieron en aquella aventura solidaria y tenaz para mantener, incluso cuando ya todo estaba perdido, la victoria última de la esperanza.

Valencia, Octubre de 1989

VICENTE PONCE

T E X T O S

Los tres documentos incluidos en este segmento forman parte de los materiales sobre *Sierra de Teruel* (Espoir) encontrados en el *Archivo Max Aub* y depositados en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Se publican aquí tal y como se entregaron, respetando la lengua original en la que fueron escritos.

Sang de gauche (dos páginas mecanografiadas con algunas rectificaciones manuscritas, en francés y sin firma) podría ser un texto atribuible a André Malraux. Lleva por título el que inicialmente iba a llevar el film (que es el mismo de la segunda parte: EL MANZANARES, Capítulo II, de *L'Espoir*) y se trata de una descripción breve o, por mejor decir, una *sinopsis* muy embrionaria de las once primeras secuencias del guión completo de *Sierra de Teruel* (Espoir). Cabe deducir, pues, que constituye un material de trabajo previo a la definición más amplia que tuvieron dichas secuencias en el guión posterior. Dado que estaba en poder de Max Aub es muy probable que fuera la primera entrega de una serie de notas en francés que André Malraux trasladaba a Max Aub para que las tradujera. No es posible establecer la fecha exacta en que fue escrito, aunque sin duda lo fue antes de Agosto de 1938.

André Malraux et le cinéma (diez páginas mecanografiadas, en francés y firmado), es un texto de Max Aub del que no hay constancia haya sido publicado. Debió ser escrito con posterioridad a 1957 y quizá antes de 1960. En él hace referencia a varios textos de André Malraux y, concretamente, a *La Métamorphose des Dieux* (Gallimard, Paris, 1957) publicado ya en esas fechas. Por el tono en que está escrito más bien parece un prólogo o una intervención a incluir en un libro colectivo que una pieza destinada a un periódico o a ser leída en una presentación pública.

Comment André Malraux a réalisé "Espoir" (cinco páginas mecanografiadas, en francés y firmado) es un texto que Denis Marion envió a Max Aub en 1967 tal y como queda reflejado en la correspondencia cruzada entre ambos. Es un material que acaso sirvió a Max Aub para preparar su edición de *Sierra de Teruel* en la Editorial Era de 1968. Fue escrito en 1945 con el título "Comment André Malraux a tournée son film" y publicado en *L'Ecran Français*. III año, n.º. 1. París, 4-VII-1945, pp. 8-9, cuando se estrenó el film. Con diversos títulos, con algunas mutilaciones (las notas principalmente) o algunos añadidos ha sido publicado, al menos, en *Le Magazine Littéraire* ("Malraux: Dossier"), n.ºs. 79/80. París, Septiembre 1973, pp. 8-35; en *El escritor combatiente*. André Malraux. Letra Cierta. Argentina, enero 1979, pp. 67-69 ("Como fue filmada "L'Espoir") y, ya muy transformado y ampliado, aunque manteniendo la información básica, en su propio libro: *André Malraux* par Denis Marion. Cinéma d'aujourd'hui. n.º. 65. Seghers, Paris, 1970.

SANG DE GAUCHE

ANDRÉ MALRAUX

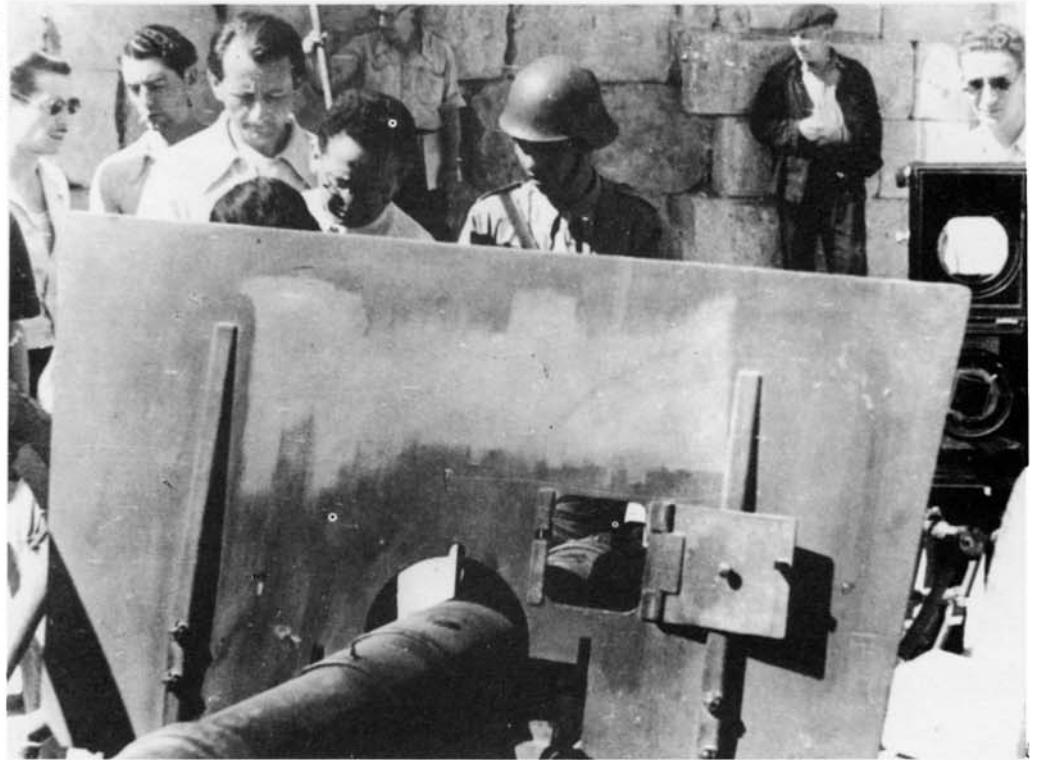
Espagne 1937. Alarme sur un champ d'aviation républicain. L'avion commandé par Magnin, le chef de l'escadrille, revient d'un combat, son moteur en feu. Les aviateurs se précipitent vers l'appareil, armés d'extincteurs. La porte coincée, refuse de s'ouvrir. Défoncée de l'intérieur à coups de fusil-mitrailleur, elle laisse apparaître tour à tour, le pilote blessé à la jambe; Magnin, sain et sauf; et le cadavre du second pilote, Marcelino.

Le corps de Marcelino est porté à la cantine de l'escadrille où Magnin prononce son oraison funèbre devant les aviateurs réunis aux paysans du village voisin. Ceux-ci considèrent comme les leurs, les volontaires étrangers et participent aux funérailles, comme s'il s'agissait d'un de leurs parents.

Magnin reçoit l'ordre de ne plus envoyer d'avions sur le pont de Saragosse, par où les renforts ennemis s'amènent à Tέρuel. Les avions rebelles, sont huit fois plus nombreux. Le pilote Muñoz, qui avait été désigné pour faire sauter le pont, regrette de n'être pas parti avant le contre-ordre. Mais Magnin lui apprend que dans la zone occupée par les rebelles, des partisans républicains se sont emparés du pouvoir, notamment à Linas, gros bourg situé près du pont de Saragosse.

Un délégué militaire républicain qu'a réussi à pénétrer dans Tέρuel remet les instructions du Commandement à une vingtaine d'hommes résolus, occupés dans une arrière-boutique à fabriquer des cartouches de dynamite. Ce sont à peu près leurs seules armes. Aussi, deux des leurs se chargent-ils de compléter l'armement en pénétrant chez un rebelle et en s'emparant, par bluff, des révolvers qu'il détient. Les deux amis rapportent triomphalement les armes conquises. Carral donne ses instructions à tout le groupe. En premier lieu, il s'agit de sortir de Tέρuel, ce qui n'est possible que par la Vieille Porte, les autres issues faisant

Louis Page (primero de la izquierda con gafas oscuras), André Malraux, Max Aub y André Thomas (junto a la cámara). (Tarragona).



passer les partisans sous le feu des troupes rebelles. Mais Carral escompte qu'il n'y aura là que quelques hommes de garde.

En se dirigeant vers la Vieille Porte, les partisans tombent sur un bataillon de Maures, et n'ont que le temps de se jeter dans les portes d'une rue adjacente, pour n'être pas vus. Pendant qu'ils sont ainsi réduits à l'immobilité, d'un balcon au premier étage, un rebelle qui a remarqué leurs allures suspectes, vide méthodiquement sur eux deux chargeurs de revolver et abat plusieurs hommes. Les partisans ne veulent pas riposter de crainte de donner l'alarme, et se hâtent de quitter la rue, aussitôt que les Maures ont passé, en laissant un des leurs pour s'occuper des blessés.

Quant ils arrivent en vue de la porte, ils découvrent que les rebelles y ont installé un canon de 75 m/m. Impossible de songer à l'attaque de face. Carral envoie tous ses hommes pour le prendre à revers, lui-même, avec le plus jeune de la bande, s'empare d'un auto, qu'il lancera à toute vitesse sur le canon, pour le mettre hors d'usage.

À plus de 100 Km. à l'heure, zigzaguant, pour ne pas être touchée, l'auto roule vers la porte. Les artilleurs rebelles, s'affolent. Ils réussissent à braquer le canon dans la direction de l'auto, mais quand ils veulent pointer, la voiture est déjà trop rapprochée. Ils tirent enfin à zero. L'obus touche l'auto, mais ne réussit pas à l'arrêter. Les servants fuient affolés, juste avant que l'auto ne s'écrase sur le canon. Carral et son Camarade sont tués sur le coup, mais le reste des partisans met à profit la confusion des rebelles, pour franchir la porte et gagner la campagne.

Quand ils sont à quelque distance ils entendent une sirène puis une cloche, puis toutes les sirènes et toutes les cloches de la ville. L'alarme a été donnée. Mais ils parviennent à gagner le garage de banlieue que possède un des leurs, et où les attendent deux autos chargées de dynamite. La première se rend au pont de Saragosse, qu'elle est chargée de faire sauter; la seconde avec Gonzalez, qui dirige la troupe depuis que Carral est tombé, roule sur Linas qu'il s'agit de défendre contre les attaques des Maures.

ANDRÉ MALRAUX ET LE CINEMA

MAX AUB

Le cinéma se trouve à la base même de l'oeuvre d'André Malraux. Ce n'est pas par hasard que ses deux romans les plus importants: *La Condition Humaine* et *L'Espoir*, sont devenus des films; le premier n'a pas été réalisé pour des raisons de circonstances mais Malraux y travailla pendant de longs mois avec Eisenstein; quant au second, il fut transposé immédiatement après la parution du livre. Nous verrons tout à l'heure ce que *Le Musée Imaginaire* et la *Métamorphose des Dieux* doivent au cinéma.

Du point de vue de l'art du roman, nous pouvons trouver dans *L'esquisse d'une psychologie du Cinéma* des données constantes: "*Stendhal pensait beaucoup plus à caractériser Julien Sorel par ses actes que par le ton de sa voix; mais le problème du temps passe, au XX^{ème} siècle, au premier plan du roman. Il est devenu un des moyens d'expression du caractère, un des moyens de l'existence même du personnage. Proust, qui voyait peu ses personnages, les fait parler avec un art d'aveugle, qui donne l'impression que nombre de ses scènes, bien lues, seraient plus aigues à la radio, où l'acteur est invisible, qu'au théâtre. Mais le cinéma comme le théâtre, attachent moins d'importance que le roman aux dialogues de tons, parce que l'acteur suffit à donner au personnage une existence physique et même une part de personnalité. Enfin, le dialogue essentiel: celui de la "Scène..."*"

De là le peu d'importance que donne Malraux au physique de ses personnages, car il les voit penser que ses lecteurs ont les mêmes facilités. Les détails sont cinématographiques: "*My entra. Son manteau de cuir bleu, d'une coupe presque militaire, accentuait ce qu'il y avait de viril dans sa marche et même dans son visage —bouche large, nez court, pommettes marquées des allemandes du nord.*" Il n'en dira pas grande chose de plus: "*Ses cheveux ondulés étaient rejetés en arrière... le front très dégagé lui aussi, avait quelque*

chose de masculin... Ce visage vivait par sa bouche sensuelle et par ses yeux tres grands, transparents, et assez clairs pour que l'intensité du regard ne semblât pas être donnée par la prunelle, mais par l'ombre du front dans les orbites allongées”.

C'est une des descriptions les plus complètes qu'il donnera d'un personnage; peut-être avez-vous reconnu sous ces traits, Marlène Dietrich. Ce qui nous ramène au cinéma.

*“Et c'est sur ce dialogue —dont le film vient de découvrir la nature et l'efficacité— que le cinéma fonde maintenant une partie de sa force. Dans les derniers films, (1) le metteur en scène passe au dialogue, après des longues parties de muet, exactement comme un romancier **passé au dialogue** après de longues parties de récit. Le romancier dispose à l'atmosphère ou au cosmos qui l'entoure. Conrad l'emploie presque systématiquement et Tolstoï en a tiré l'une de plus belles scènes romanesques du monde, la nuit du prince André blessé qui contemple les nuages après Austerlitz... Le cinéma russe l'employait avec force à sa grande époque.*

“Le roman semble pourtant conserver sur le film un avantage: la possibilité de passer à l'intérieur des personnages. Mais d'une part, le roman moderne semble de moins en moins analyser ses personnages dans leurs instants de crise; d'autre part, une psychologie dramatique —celle de Shakespeare, et, dans une bonne mesure, de Dostoïewski— où les secrets sont suggérés soit par les actes, soit par les demiaveux (Smerdiakof, Stavrouguine), n'est peut-être ni moins puissante artistiquement, ni moins révélatrice que l'analyse. Enfin, la part de mystère de tout personnage non élucidé, si elle est exprimée, comme elle peut l'être à l'écran, par le mystère du visage humain, concourt peut-être à donner à une oeuvre ce son de question posée à Dieu sur la vie, d'où quelques rêveries invisibles —les grandes nouvelles de Tolstoï par exemple— tirent leur grandeur”.

L'influence du cinéma sur la construction, c'est à dire sur la forme du roman contemporain, est capitale. Le cinéma détruit l'espace circonscrit au moment *“où le découpeur imagina la division de son récit en plans, envisagea, au lieu de photographier une pièce de théâtre, d'enregistrer une succession d'instant, d'approcher son appareil (donc de faire grandir les personnages dans l'écran quand c'était nécessaire), de le reculer; surtout, de substituer au plateau d'un théâtre le “champ”, l'espace qui sera limité par l'écran, le champ où l'acteur entre, d'où il sort, et que le metteur en scène choisit, au lieu d'en être prisonnier. Le moyen de reproduction du cinéma était la photo qui bougeait, et son moyen d'expression, c'est la succession des plans.”*

On trouve chez Joyce, chez Kafka, chez Faulkner, une succession de premiers plans enmêlés dans une série de “flash-back”; chez Dos Passos un continuel montage de scènes très courtes. Les plans moyens et les gros plans ont donné, dans le roman moderne, une importance accrue au silence. Les silences et les pauses sont beaucoup plus fréquentes dans les récits actuels qu'au XIX^{ème} siècle. Leur résonance tragique est plus grande grâce au cinéma. Les dialogues renaissent plus expressifs, plus directs —Hemingway et Malraux ne sont que des exemples—. La continuité de *La Condition Humaine*, de *L'Espoir* est cinématographique. Pour Malraux, le cinéma, en tant que journalisme (cette autre base du roman contemporain) (2) *“retrouve qu'il veuille ou non, un domaine où l'art ne peut rester à jamais absent: le mythe”.*

Les romans de Malraux mieux qu'une construction sont une succession des scènes significatives, donc, au fond, d'une coulée parallèle à la structure même d'un film. Il y a plus: l'art du cinéma est la manière de combiner les distances entre l'objet et l'objectif. Le spec-

(1) *La chevauchée fantastique*, de John Ford, en est un exemple particulièrement clair.

(2) Quand je dis journalisme, je parle d'un certain style contemporain.

tateur n'est plus comme au théâtre, où la distance entre l'acteur et lui est invariable. De ce point de vue, au cinéma, le spectateur se promène entre les acteurs, s'approche, s'éloigne, au bon gré de l'auteur. Cette technique sera utilisée d'une manière constante par Malraux dans ses romans et dans ses livres de critique d'art, et non seulement pour les illustrations. *Le Musée Imaginaire*, *Goya*, *Saturne*, *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale* ou *La Métamorphose des Dieux*, donnent la même grandeur —dans les divers sens du mot— et la même importance à l'oeuvre prise en entier qu'à des détails souvent passés inaperçus. Cette technique, fille de la photographie, a soulevé bien des critiques, car les gens, en général, ont un certain respect pour les dimensions, mais le plaisir et le goût pour un seul vers est contemporain de cette manière de voir. La distance entre l'objectif et l'objet prend naturellement chez Malraux un autre sens. Ainsi lit-on dans *La Métamorphose des Dieux*: "Depuis le renoncement des Maîtres d'Amiens ou des crucifix rhénans jusqu'à la fin du moyen Age, l'histoire du style de la sculpture n'est pas celles d'une pathétisation, mais d'une esthétisation. Je n'entends évidemment pas par ce mot ce qu'entendait Oscar Wilde, mais la recherche des formes qui établissent, entre le spectateur et l'image, une distance toute différente de la distance religieuse où se glisse, confusement encore, l'admiration. On admirera des crucifix (et pas seulement comme figure convaincante du Christ) bien avant le triomphe de l'Italie: on n'admirait ni le crucifix de Cologne, ni celui de Perpignan..."

Si les traditionalistes accusent Malraux de sacrilège —pour les gros plans qui donnent quelques fois plus d'importance au détails qu'à l'ensemble, à une statuette qu'à un monument, à un sourire qu'au drame de Laocönte—, c'est que Malraux préférera toujours, la justice à la vérité.

Le chemin qui a conduit Malraux des romans à l'interprétation des oeuvres d'art, s'il est extrême, n'est pas solitaire. Les grands romans de la fin du XIX^{ème} siècle ont une structure musicale. La musique est le grand art de l'époque: c'est Wagner, Berlioz, Debussy; on peut retrouver la forme symphonique chez Tolstoï, chez Romain Rolland, chez Proust, chez Thomas Mann et même chez Joyce, le grand dodécaphoniste; le Symbolisme est musical; de Maeterlinck à Gide, il y a toute une série de livres d'opéra que nous ne retrouvons, ni dans Hemingway ni dans Faulkner, ni chez Aragon ni chez Malraux. La musique donne une évidente impression de variété tirée de variations, que la peinture ne peut donner qu'à travers le temps. Gide et Valéry, les amis majeurs de Malraux, habitaient plus dans l'univers de la musique que dans celui de la peinture, grande influence postérieure. (La grande intelligence de Valéry, assez similaire en intensité à celle de Malraux, n'avait pas grand chose à voir avec celle de Gide —beaucoup chose, car il répond à une manière beaucoup plus visuelle d'expression et les écrivains de cette génération ont écrit plus de prologues pour des livres d'art que pour des oeuvres littéraires.

Dans les romans de Balzac, les personnages sont toujours représentés "en pied", en plan général. Ils défilaient devant le lecteur. Les chapitres étant devenus des séquences, le lecteur s'approche, s'introduit dans le personnage, le contrepoint n'est plus la description naturaliste; là aussi, l'objectif approche le lecteur et donne à une feuille, à une fourmi, à une goutte, l'importance que pouvait avoir le ciel, dans la fameuse scène d'Austerlitz, de *La Guerre et la Paix*. Ce sont des émotions capitales qui, d'un autre point de vue, prolifèrent dans l'oeuvre romanesque de Malraux. Cette influence de la peinture est devenue exorbitante dans le Nouveau Roman (disons Robbe-Grillet pour faciliter les choses), ou les scènes, sont parfois décrites comme les tableaux, chez Diderot. La vie et l'oeuvre de Malraux, sont solidaires, comme celles de Camus ou de Mauriac; ce n'était pas le cas de grands écrivains du XIX^{ème} siècle, ni de Stendhal, ni de Balzac, ni de Baudelaire. Certes solidari-





Reiguera, Denis Marion (gafas), Max Aub, Louis Page, André Malraux, André Thomas, Josette Clotis (Calle de Santa Ana, Barcelona)

té n'est pas indispensable comme le démontrent Montherlant, Claudel et même Aragon. C'est à dire que pour ce qui est de la qualité de l'oeuvre, cette identité n'a guère d'importance.

Pour le reste elle compte. Nombreux sont ceux qui n'arrivent à comprendre l'évolution politique, d'André Malraux. C'est pourtant assez simple. On n'a jamais pu séparer l'homme de son temps. Ceux qui sont nés plus ou moins au début du siècle ont assisté, pendant la formation de leur métier d'homme, entre vingt-cinq et trente-cinq ans, de la Révolution russe à la seconde guerre mondiale —en passant par les révolutions chinoises, la naissance et la mort du fascisme et la guerre espagnole à quelques faits qui laisseront leur empreinte dans l'histoire (à moins que l'on nous efface de la carte du monde). A côté de cela, la fin du XIX^{ème} siècle, le commencement du XIX^{ème}, ces derniers quinze ans ne sont pas grand chose. Il faudrait revenir à la fin du XVIII^{ème} au commencement du XIX^{ème}, à la Révolution française et à Napoléon, pour trouver des cicatrices aussi profondes sur le visage du monde.

André Malraux a vécu ces soubresauts de très près. Mais dire que son oeuvre est une biographie, au pays de Rousseau, Chateaubriand ou Gide, serait ridicule. Les livres d'André Malraux ne sont pas plus ou moins autobiographiques que la plupart des romans de notre temps. On ne peut comparer son oeuvre, de ce point de vue, à celle de Madame de Staël, de Chateaubriand ou même de Gide: "*J'écris principalement pour rendre compte de moi même à moi même*". Les époques révolutionnaires, les vraies, ne sont pas favorables à la littérature du moins en leur pays. Les grands auteurs de l'époque de la Révolution française sont allemands et anglais; anglais et français les plus grands de l'époque de la Révolution soviétique. Ici même, au Mexique, il est difficile de trouver des romans de l'époque révolutionnaire qui puissent se comparer à ceux de Lawrence, Graham Greene, ou Travençolo. Je parle de romans, non de mémoires. Malraux a vu la révolution chinoise, la révolution espagnole, il en a tiré de grands romans, *Les Noyers d'Altenbourg-La lutte avec l'Ange*—, est encore un livre incomplet.

La passion, l'intérêt principal, la base de l'oeuvre d'André Malraux est non seulement la confrontation de l'homme avec la mort, ce qui ne lui serait pas tellement particulier, mais la relation de l'homme et du pouvoir, c'est à dire, la grandeur. (Un jour, quand nous filmions *L'Espoir*, à bord d'un vieux Potez, dans lequel on avait substitué, dans la tourelle avant, une mitrailleuse par une caméra pour prendre quelques vues aériennes, du patelin où devaient sortir les guerrilleros qui allaient lutter contre les tanks fascistes —séquence qui d'ailleurs n'a jamais été filmée: les vrais sont arrivés avant—, plus au moins à la hauteur de Manresa, trois Messerschmidt sont apparus, très haut. Le pilote de notre vieil appareil fit demi-tour et se faufila à basse altitude en suivant les courbes d'une vallée. Malraux, dans la tourelle avant, récitait Corneille).

La définition de l'oeuvre de Malraux peut se trouver dans l'une de ses phrases: "*tenter de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux*". L'oeuvre de De Gaulle, pour Malraux, est une tentative de donner conscience aux français de la grandeur qu'ils ignorent en eux. Sous cet aspect, les deux hommes étaient faits pour se comprendre, sans compter que leur qualité littéraire est assez proche et que, pour André Malraux, Charles de Gaulle, est, actuellement, le premier écrivain français; ceci dit, on peut signaler que beaucoup d'hommes d'action des plus importantes de notre époque, sont de vrais écrivains et de lire Lawrence, Churchill, Gandhi, Lénine ou Mao Tse Tung. Avec tous les défauts politiques qu'on voudra —mais je n'ai pas à parler ici de politique—, de Gaulle représente une aspiration à la grandeur et à la pureté qui explique sans sombre la



André Malraux y Max Aub (en el centro) (Calle de Santa Ana, Barcelona)

Mari-Luz Morales, Josette Clotis,
Denis Marion (con gafas),
Louis Page (detrás), Max Aub,
André Thomas y André Malraux
(Calle de Santa Ana, Barcelona)



loyauté d'André Malraux. Croire qu'André Malraux a changé profondément d'idées c'est mal le connaître. On peut lire, publiée en 1956, cette affirmation: "*en combattant avec les républicains et les communistes espagnols, nous défendions les valeurs que nous tenions —(que je tiens)— pour "universelles"*". C'est à dire que de ces point de vue, il n'a pas changé.

Face au pessimisme ridicule d'une quantité de pleureurs qui annoncent la disparition de la culture aux mains de la civilisation, Malraux peut proclamer la grandeur inaliénable de l'oeuvre artistique de l'homme, la vie toujours renouvelée de l'art. Non seulement des Beaux Arts. La position de Malraux n'a fait que devancer ce qui signale aujourd'hui la crise universelle de la gauche. C'est à dire le manque évident d'une foi dans un meilleur devenir de l'humanité. Ce qui n'est pas, loin de là, un mépris du communisme et des communistes mais la signature du pacte germano-soviétique situe avec précision le moment de la crise, non parce que la signature du fameux pacte ait déterminé la situation; c'est la situation qui cristallisa à cause d'un courant conservateur du stalinisme. Je me rappelle comme si c'était hier, l'après midi ou nous apprimes ce fait: —*La révolution à ce prix, non*— dit il. Il se trompait à moitié. Il n'y eut pas de révolution en France même à ce prix.

Chez André Malraux, l'écriture dépend de l'action de l'écriture. Ce qui n'est pas peu dire d'un home qui a donné tant d'heures de sa vie aux arts. Il arrivera ainsi à considérer la peinture et la sculpture comme se plaçant sur le même plan que la littérature et il fera des Beaux Arts un roman passionnant, une histoire. Différence fondamentale: dans les romans, les hommes affrontent la mort; dans les voix du silence, ce sont leurs oeuvres qui la défient. Mais là aussi, il existe une unité certaine. Il est des écrivains qui se sont voulus juges, d'autres accusateurs, quelques uns défenseurs dans le grand procès que les lettres ont ouvert pour et contre le cours de l'histoire, l'humanité, Dieu. Malraux s'est contenté dans son oeuvre romanesque d'être témoin. Car même, s'il a été, comme personne, acteur, son but n'était que de laisser un témoignage plus précis. *Les Conquérants, La voie royale, La Condition Humaine, L'Espoir, Les Noyers d'Althenbourg*, sont, plus, que de choses vues, des choses vécues. L'expérience se transforme et non seulement en conscience. *Le Temps du Mépris*, qui ne repond pas à ces données, est surtout un fulgurant prologue suivi d'un essai de démonstration pas toujours convaincant car, à ce moment, Malraux n'avait pas connu personnellement les prisons hitlériennes.



Max Aub y André Malraux
(Montserrat)

Il est exactement à l'autre extrême de Flaubert, “*ne créant que des personnages étrangers à sa passion*”: Malraux a toujours été à la tête d'un art qui à sa base chez l'auteur lui-même et dont il cite comme exemple Eschyle et Corneille, Hugo et même Chateaubriand et Dostoïewski. Dans la grande discussion de la fin du XIX^{ème} siècle, il sera naturellement avec Nietzsche contre Wagner. Il a toujours pensé que “*Romain de l'Empire, chrétien, soldat de l'armée du Rhin, ouvrier soviétique, l'homme est lié à la collectivité qui l'entoure*”; il a toujours cru qu'être un homme n'est pas chose facile: “*pas plus de le devenir en approfondissant sa communion qu'en cultivant sa différence*”. Ses études, non sur l'histoire de l'art mais sur l'art en lui même comme expression de communion et de différence était une Voie Royale toute indiquée pour concevoir et même inventer “*ce par quoi l'homme est homme*”. Dans son livre sur Malraux, Gaëtan Picon écrit: “*et il est vrai que si Malraux évite de faire figurer dans ses livres l'homme qui ne participe pas de l'intelligence ni de l'éthique, c'est qu'il refuse de communiquer avec lui, ou, du moins, échoue à le faire*”. “*Les intellectuels sont une race*”, dit le Walter de l'Althenbourg. “*Aucun personnage dans son oeuvre, qui en soit d'une autre*”. Sur ce, une note de Malraux rappelant une conversation célèbre, de 1938:

Gide: —*Il n'y a pas d'imbéciles dans vos livres.*

Malraux: —*Je n'écris pas pour m'embêter. Quant aux idiots, la vie suffit.*

Gide: —*C'est que vous êtes encore trop jeune...*

Pour Malraux comme pour moi, un intellectuel est une personne pour laquelle les problèmes politiques sont des problèmes moraux. Il est en effet vrai, qu'en général, les personnages qui discutent dans les romans de Malraux sont intelligents, et même trop intelligents du point de vue de leur condition sociale. Je me rappelle, à ce sujet, une conversation qui date aussi de 1938, avec le Président de la République Espagnole, Manuel Azaña: c'était à Barcelone, au palais de Pedralbes. Nous avons longtemps parlé de Malraux, de *l'Espoir* que le Président venait de lire.

—*Ils sont formidables ces français, me dit-il, tout de même faire qu'un commandant de la Guardia Civil, parle de philosophie!...* Il est possible, je n'en suis pas sûr, que les écrivains, les romanciers, les peintres, ne doivent pas être aussi intelligents que Malraux. Il n'est pas toujours facile à suivre.

Par ailleurs, Malraux est un chat.

COMMENT ANDRÉ MALRAUX A RÉALISÉ “ESPOIR”

DENIS MARION

En 1937, André Malraux écrit et publie son roman *L'Espoir*. Au début de 1938, il forme le projet de réaliser un film sur la guerre civile espagnole. Ce film ne devait pas être (et n'a pas été) une adaptation de son livre. Un épisode leur est commun: celui du raid d'avions sur le champ d'aviation clandestin des franchistes. Mais le scénario du film a été conçu en raison des moyens d'expression propres à l'écran et comprend de nombreuses séquences originales. Bien qu'il n'eût jamais travaillé pour le cinéma auparavant, André Malraux le composa seul et en écrivit le dialogue, qui fut traduit en espagnol par Max Aub. Boris Peskine procéda au découpage technique.

En Juin 1938, la réalisation proprement dite commença à Barcelone, dans un des trois studios que comptait la ville. L'équipement était relativement moderne mais, depuis deux ans que durait la guerre civile, les locaux avaient été occupés par les troupes ou la police, des appareils étaient devenus inutilisables ou avaient été volés. Il fallut faire venir de France des lampes, les produits de maquillage, la pellicule. Le négatif impressionné était renvoyé dans un laboratoire parisien pour être développé. De ce fait, l'opérateur, Louis Page, travailla à l'aveuglette: un mois se passait avant qu'il pût voir les bouts tournés. L'installation sonore, très défectueuse, tombait en panne à tout bous de champ. Par la suite, il fallut réenregistrer tout le son.

Les difficultés techniques furent celles qu'on peut imaginer dans un pays en guerre. Chaque fois qu'ils y avait alerte —et il y avait alerte au moins une fois par jour—, le courant électrique était coupé à la centrale, aussi bien pour le studio que pour l'usage domestique. Et il n'était rétabli que cinquante minutes après la fin de l'alerte. De nombreux extérieurs furent tournés sur les champs d'aviation, entre deux bombardements. Pendant toute une nuit, on travailla sur le sommet de la colline de Monjuich, les projecteurs illuminant le



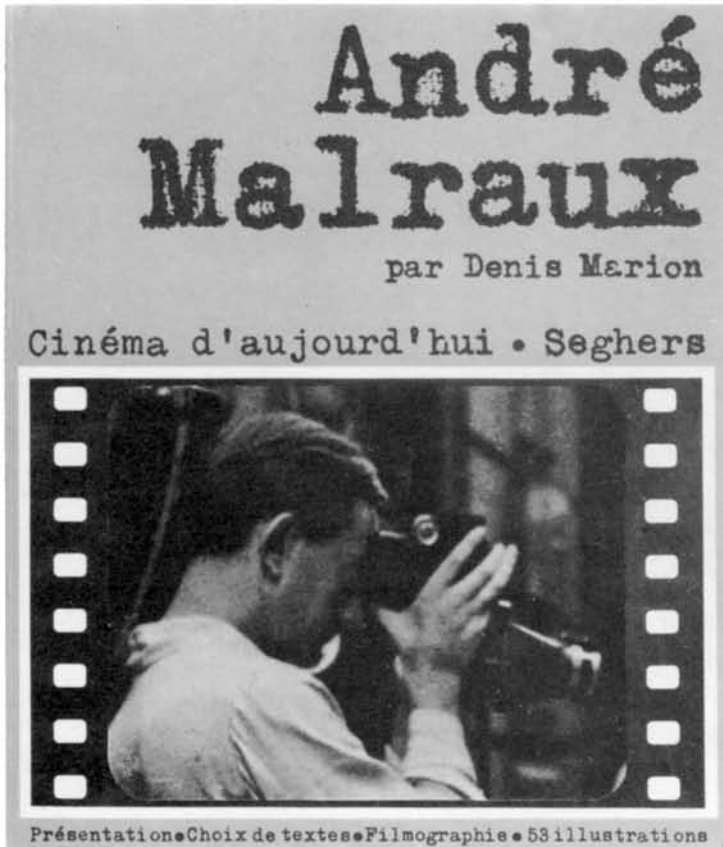
Denis Marion (gafas y cartera),
André Malraux (detrás),
Max Aub, (Calle de Santa Ana,
Barcelona)

ciel dans cette ville soumise au plus rigoureux black-out: par une chance extraordinaire, ce fut une des rares nuits où les avions italiens ne vinrent pas des Baléares.

Pour les scènes qui se passent à l'intérieur du bombardier, une cellule d'avion fut construite en bois, dont les parties amovibles permettaient d'obtenir le recul nécessaire à la caméra dans toutes les directions (1). Les vues du départ de l'avion, de l'avion en vol et les vues aériennes furent prises à bord du seul Potez qui restait à l'armée républicaine. (Par la suite, elles furent complétées à l'aide de fragments de documentaires). Louis Page déploya des trésors d'ingéniosité pour installer son appareil dans une carlingue ou rien n'était prévu à cet effet et dont la disposition ne pouvait être modifiée. Beaucoup de ceux qui ont vu *l'Espoir* se sont imaginés se trouver en présence d'un documentaire, tant est parfaite l'illusion d'authenticité. Il n'en est rien. Aucune scène, si courte soit-elle, n'est empruntée directement à la réalité. Toutes ont été reconstituées en studios ou en extérieurs. Par exemple, la droguerie fut recopiée fidèlement sur un magasin existant, auquel on emprunta ses fioles et ses bocaux. La descente de la montagne fut tournée dans la sierra de Montserrat avec le concours de deux mille cinq cents recrues que l'armée venait de lever, mais qu'elle n'avait pas eu le temps ni d'équiper, ni d'habiller.

À l'exception de quelques figurants, tous les acteurs sont des professionnels. Les meilleurs comédiens espagnols jouent dans le film. Sans doute, plusieurs de ceux qui incarnent les aviateurs avaient pris du service pendant la guerre dans l'armée républicaine et jouaient leur rôle au naturel. Mais le commandant de l'escadrille est interprétée par le plus populaire des comiques catalans, le Marcel Simon de Barcelone, qui avait depuis vingt ans la vedette dans les vaudevilles à caleçons. Et celui qui tient le rôle du paysan avait toujours son nom à l'affiche, en 1945, dans les théâtres de Madrid. André Malraux éprouva d'ailleurs beaucoup de peine à imposer à ces hommes habitués à la lenteur et à l'emphase théâtrales le rythme et la simplicité de diction dont il rêvait. Au fur et à mesure des prises de vues, il dut sans cesse inventer de nouveaux artifices pour les contraindre à se plier à son style.

(1) Il est intéressant de noter que, chronologiquement, *Espoir* est le premier film qui ait exploité la valeur dramatique de la solidarité qui lie l'équipage d'un bombardier —au même titre que l'équipage d'un sous-marin. Les précédents films sur l'aviation de guerre n'avaient —et pour cause— montré que son aspect en 1914-1918: un pilote et un mitrailleur isolés dans une carlingue à ciel ouvert et pouvant tout au plus correspondre par gestes. Depuis ce thème a été traité (avec un bien plus grand luxe de moyens) dans nombre de films de guerre, surtout anglais et américains: *Air Force*, *Trente secondes sur Tokyo*, *Memphis Belle*, etc. Aucune influence réciproque n'a été possible. De sorte qu'il s'agit d'un des cas, relativement rares, où une expérience humaine sans précédent provoque plus ou moins simultanément des expressions artistiques à la fois semblables et indépendantes l'une de l'autre.



Portada del libro de Denis Marion. Este texto constituye, sin duda, una de las aportaciones más decisivas para la comprensión global de todo el accidentado proceso por el que atravesó el proyecto filmico *Sierra de Teruel* (Esper, 1938-1939).

En Janvier 1939, le film n'était pas achevé quand les troupes de Franco entrèrent à Barcelone. C'est ainsi que l'on ne voit pas à quoi servent les récipients collectés par les villageois et remplis de dynamite: le scénario prévoyait qu'à l'aide de ces armes improvisées les républicains mettaient en déroute la cavalerie maure qui venait reconquérir le village. La lutte des partisans contre les tanks et l'intervention de l'armée républicaine régulière n'ont pas non plus pu être réalisées. André Malraux ne se découragea pourtant pas et, après avoir six fois recommencé le montage, il acheva la version actuelle qui, en dépit de lacunes évidentes, n'en possède pas moins indiscutablement une unité dramatique. En Août 1939, le film, baptisé par Malraux *Sierra de Teruel* (pour bien marquer son caractère d'oeuvre originale) devait sortir en exclusivité quand la guerre éclata: il fut interdit par la censure. Pendant l'occupation, le négatif et une copie purent être soustraits aux Allemands et cachés.

Dans le dessein de faciliter l'exploitation normale, les propriétaires actuelles ont repris le titre *Esper*, ont ajouté un discours préliminaire de Maurice Schumann et ont coupé une centaine de mètres dans la descente de la montagne. Dans l'histoire du cinéma, il est exceptionnel qu'une bande puisse n'être projetée que cinq ans après sa réalisation sans perdre la plus grande partie de son intérêt. Ce n'a pas été le cas. Comme l'a écrit un critique suisse: "*Le monde s'est mis à ressembler aux romans d'André Malraux*". Très spécialement, la guerre d'Espagne apparaît maintenant comme une préfiguration du maquis français. La mitraillade du groupe de partisans par un fasciste embusqué derrière une fenêtre, épisode qui aurait paru incompréhensible ou follement romanesque à la majorité du public en 1939, se révéla, à la lueur de la libération, d'une vérité facilement contrôlable. Pour son premier contact avec l'écran, André Malraux s'est donc improvisé scénariste, dialoguiste, metteur en scène et monteur. Il s'est assisté par des techniciens, mais il leur a toujours dicté sa volonté. Il a été entravé par des difficultés matérielles inouïes, mais personne ne lui a imposé la moindre directive ou la moindre concession. Tous ceux qui connaissent le monde du cinéma peuvent se rendre compte à quel point ces conditions de travail sont exceptionnelles. Au public de juger la valeur du résultat.

G U I O N

Del conjunto de textos que configuran este apartado sólo la *Guía de Filmación* no pertenece al *Legado Max Aub* depositado en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

“*Leído en Barcelona...*” (cinco páginas mecanografiadas con algunas rectificaciones y notas manuscritas y firmado) lleva en el margen superior de la primera hoja, a bolígrafo, el título: *Original leído en Barcelona, en 1938, en los estudios de Montjuich*. Max Aub fecha esta alocución, que debió pronunciarse sólo ante los miembros españoles del rodaje, el 20 de julio de 1938 en un breve texto aparecido en el *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales españoles*, n.º. 12. Año V. México. Junio-Julio, 1960, pp. 14-15, con el título genérico de *Historia de la filmación de una película: Sierra de Teruel*, palabras de Max Aub en la exhibición de esta película en el Cine Las Américas. Será utilizado muchas veces por Max Aub de forma parcial, fracturándolo y condensándolo. Así, aparece en “Discurso sobre la Esperanza” en “Mexico en la Cultura” (Abril de 1960); en “Discurso acerca de “Sierra de Teruel” en *Hablo como un hombre* (Obras Incompletas de Max Aub). Editorial Joaquín Mortiz. México, 1967, pp. 82-96, con algunas modificaciones y en el Prólogo a *Sierra de Teruel*. André Malraux. Ediciones Era, Serie Mayor. México, 1968 (aunque sólo incluye unos párrafos).

Prólogo a la edición de Sierra de Teruel... (quince páginas mecanografiadas con varias notas manuscritas y firmado) viene datado en Septiembre de 1967 en el libro *Sierra de Teruel*. André Malraux. Ed. Era. Serie Mayor. México. 1968, aunque no en este texto. Contiene fragmentos de la alocución del 20 de julio de 1938 a los miembros del rodaje y un amplio párrafo de la carta dirigida por André Malraux a Sánchez Arcas, Subsecretario de Propaganda en el gobierno republicano, el 22 de julio de 1938, carta reproducida más adelante y que tal vez tradujo del francés el propio Max Aub. Se ha publicado también en el libro de Denis Marion: *André Malraux. Cinema d’Aujourd’hui*, n.º. 65. Seghers. Paris, 1970 (“Temoines”). Points de Vue. pp. 134-140), con notas añadidas e incompleto.

El *Guión de Sierra de Teruel* (Espoir) es un documento de 116 páginas con abundantes notas manuscritas de Max Aub a lápiz y bolígrafo, del que se han hecho pocas *ediciones completas*. Sucesivos pedazos del guión han ido apareciendo puntualmente en *La Nef* (“L’Espoir: film d’André Malraux”). Junio de 1945, pp. 15-17, por Denis Marion, quizá la primera vez que se publicaron algunas secuencias. En *André Malraux’s Espoir: The Propaganda/Art film and The Spanish Civil War*. John J. Michalczyk. Romance Monographs. Inc. Number 27. University Mississippi, 1977; en *Les Cahiers de la Cinematheque*, n.º. 21, “La guerre d’Espagne vue par le cinéma”. Enero 1977; en *Sierra de Teruel, En el Balcón Vacío, Les deux Memoires*. ANCR (Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza). Bienale di Venezia, 1976..., también en el ya citado libro de Denis Marion y en numerosos textos individuales y colectivos. *Todos* efectúan traducciones y adaptaciones del guión publicado por Ed. Era en 1968, que no es exactamente el *guión completo*.

Por último, la *Guía de Filmación*, revisada por el propio Max Aub, se publicó en *Sierra de Teruel*. André Malraux. Ed. Era. Serie Mayor. México. 1968, pag. 156.

“LEIDO EN BARCELONA, EN 1938, EN LOS ESTUDIOS DE MONTJUICH...”

MAX AUB

No quiero ni puedo saber lo que ha sido el cine español hasta hoy y nadie puede adivinar su futuro. Vamos a realizar una película y hemos creído conveniente y necesario, reunirnos a todos vosotros, los que con vuestro trabajo, sea el que fuese, vais a ayudar a realizarla; para daros cuenta de la dirección de vuestro esfuerzo; para deciros porque os hemos pedido vuestra colaboración. Vamos a trabajar juntos unos meses, y es necesario, que el trabajador, el artista, el obrero, el técnico, sepa por que trabaja. No es otra la razón que mueve una parte del mundo, ni se diferencia mas que en los fines el asalariado del burgués del asalariado de un país socialista. Vamos a realizar juntos un trabajo ¿Cuál es este trabajo? ¿Por qué lo hacemos? Para decirlo estamos aquí. Todos los españoles trabajan para ganar la guerra, todo trabajo que no tenga este fin, no es trabajo. “*Podemos renunciar a todo, —dijo Durruti— menos a la victoria*” ¿Cuáles son las relaciones de nuestro trabajo con la victoria?

Todos habéis oído hablar de la ley de neutralidad norteamericana, y de la enmienda Nye que permitiría el envío de material de guerra yanqui a España. No sé si sabréis que esta enmienda volverá a ser discutida en el Parlamento norteamericano en el mes de Enero próximo. Si se aprobara, la República Española podría surtirse de armamentos. Nada es más urgente. Ahora bien, en todas partes la opinión pública es una fuerza considerable, pero en América es mayor. Y André Malraux, tuvo la oportunidad de que le ofrecieran un circuito de 1.800 salones de espectáculo para una película que él dirigiera. 1.800 salas a un promedio de 1.000 plazas dos veces al día, son 3.600.000 espectadores diarios. Esta es la cifra de súbditos norteamericanos que diariamente podrían ver el trabajo que vamos a realizar, sea en esta versión, sea en otra, americana, hecha a base de esta nuestra. No es que creamos que la enmienda Nye se apruebe por este solo hecho, pero no cabe duda que una gran película, si es buena y eficaz, puede influir poderosamente sobre la opinión pública norteamericana.

Sin tener este volumen, la América Española, está esperando, hace tiempo, un film de la envergadura de éste que emprendemos. Todos los intentos anteriores de los ministerios, sindicales, o aún particulares, excelentes, buenos y mediocres, fueron hechos a base de documentales. El interés de ésta es que va a ser una interpretación humana de nuestra lucha. ¿Cómo?, ¿de qué manera? Veámoslo rápidamente. En los últimos meses del 36 o principios del 37, a la caída de la tarde en un campo de aviación del ejército republicano, unos hombres esperan ansiosos el regreso de uno de los dos aviones de bombardeo de los cuales disponen. Este aparece, a lo lejos, el motor en llamas. Toma tierra. Los aviadores se han precipitado con extintores, la ambulancia espera. La puerta del avión, no cede, posiblemente una bala la ha acuñado. Dentro golpean la puerta de la carlinga con la culata de un fusil, fuera los aviadores se esfuerzan en entreabrirla. Dentro, ¿quiénes son los muertos, los heridos? ¿Qué compañeros volverán ilesos, quienes con la sangre huida?

Hay en ese momento, entre esos hombres, españoles, franceses, belgas, alemanes una profunda comunidad de sentimientos, en su lucha contra la injusticia y por un porvenir mejor, se sienten ligados por una fraternidad viril. Ese sentimiento, esa manera de enfocar la vida, va a ser el tema hondo de toda la película: esperanza que le da carácter a la lucha, sentido a la fuerza, alma a la muerte. Veremos como en el combate del pueblo español por la libertad del mundo a través de su propia independencia ese sentimiento de fraternidad de los hombres se va robusteciendo. Es el tema heroico de lo que pretendemos realizar: de como las cuerdas hermanas, a cierta altura épica, dan un son monocorde. Cuando al final de la película, estos mismos aviadores, caídos en la lucha, bajen por las faldas de los montes y las laderas de las estribaciones de alguna tierra española a hombros y rodeados de campesinos acudidos al runruneo del correveidile de la desgracia, masa que se agranda a medida que el llano viene a cerca, cuando esos hombres venidos de aquí y de allá en defensa de la indomable condición humana, ven a través de sus heridas los campesinos de España levantar instintivamente sus puños hacia un cielo que aires mercenarios les roban, expresando a su modo su solidaridad vencedora, se dan cuenta en su carne dolida de haber sido la salida de un mundo nuevo: porque a lo lejos asoma ya una escuadrilla republicana.

De esa emoción de un grupo que se puede ver en la primera escena, a la de un pueblo, que cierra la epopeya, va a discurrir la película. Voy a referirla escuetamente, para enseñanza de los más y tranquilidad de los menos. Tras la primera escena que antes se principió a contar en el transcurso de la cual se ve sacar del cuerpo del avión un piloto muerto, pasa la cámara a la estancia de los aviadores. Asistimos al panegírico del muerto que hace el jefe del campo, Comandante Peña, lo oyen campesinos y aviadores, también aquí el lazo de la fraternidad aparece: los entierran en el mismo cementerio del pueblo. Más tarde, tienen una conversación en la cartografía el comandante Peña y el teniente Muñoz. Las tropas republicanas avanzan, los rebeldes solo puede recibir refuerzos por la línea de Zaragoza. Cerca del pueblo de Linas, pasa el tren un puente. ¡Si se le pudiese volar! Entonces la brigada de Jiménez, atacaría por allí. Pero los aviones republicanos, son ocho veces menos numerosos que los rebeldes y llega la orden de la Jefatura de que el avión de Muñoz no salga. Sin embargo el comandante confía: los pueblos van sublevándose al interior de las líneas fascistas. Hay gente nuestra en todas partes.

—¿Hasta en la ciudad?— pregunta Muñoz.

—Precisamente en la ciudad— contesta el comandante.

Y nos trasladamos en la ciudad. En la trastienda de una droguería está reunido un comité clandestino de Frente Popular. En el despacho, discuten el delegado militar enviado por las fuerzas republicanas y el responsable del comité. Lo que importa es volar el puente.



Max Aub y el equipo de rodaje en la bajada (Montserrat).

Eso solo puede llevarse a cabo por camaradas seguros. Estos ahí y en Linás —el pueblo que domina el puente— no tienen armas —o muy pocas— y si bastante dinamita, sobre todo fuera de la ciudad. Unos compañeros han encontrado armas en casa de un fascista y las traen. Carral, el responsable, da las órdenes: hay que pasar la Puerta Vieja, única salida posible para llegar al garage, donde espera la mayor parte de la dinamita. Los guerrilleros, salen a la calle por la tienda, en la madrugada.

Andan de prisa, son una veintena, de pronto el que va primero, se vuelve: una compañía de moros desfila perpendicularmente. A un grito de Carral, desaparecen todos en los portales, pero de pronto, el mismo Carral ve como le disparan dos tiros sin darle, levanta los ojos, desde un balcón fronterero, les tiran. Hieren a un compañero acogido en una reja, marran a otro, matan al que le sigue, no le dan a otro, hieren a uno de más allá, a otro. El aparato ha ido recorriendo la calle según el ritmo de los disparos. Los compañeros no se atreven a tirar directamente contra el balcón, por miedo a que los moros, al ruido, se les echen encima. Ya pasaron. Salen los guerrilleros de sus portales, una persiana luce 14 agujeros; uno de los guerrilleros que quiere arrojar un cartucho contra ella es detenido en su gesto por otro. Dos pasos más allá, cae muerto. Pero Carral ha gritado *¡a la Puerta!* Y le han seguido. Ya se paran a una esquina y miran el reducido control que esperaban hallar: pero los fascistas han emplazado un cañón. Carral tras un breve conciliábulo, decide que con un coche harán polvo el cañón. Vá a por él con un chófer. Los otros irán por detrás de la Puerta Vieja, a esperar el encontronazo, para poder escapar entonces. Carral y el chófer hablan en el coche. Un perro se empeña en permanecer en él. El coche toma la explanada a toda velocidad. Carral tiene un fusil ametrallador y dispara. Los fascistas vuelven el cañón, intentan disparar, disparan, marran el coche, disparan, se llevan en trietas parabrisas y perro pero el coche se les echa encima. Choca, el cañón se ladea, el coche se destroza. Los compañeros pasan. Sobre la cara de Carral muerto, hay la sombra de un vuelo de golondrinas.

Van hacia el garage los guerrilleros. De pronto suena el rebato, los fascistas, luego las sirenas de las fábricas, los nuestros. Pero lo que importa es volar el puente y los guerrille-

La primera salida del coche para el choque con el cañón
Louis Page (con pipa)
Manuel Berenguer (con gorra)
 y *Max Aub* (empujando el coche). (Tarragona).



ros una vez llegados al garage salen los unos hacia Linas, los otros directamente hacia el puente. En Linas, en el Ayuntamiento está reunido el comité del Frente Popular. Un campesino llamado José dice que sabe donde está el campo de aviación clandestino de los rebeldes, y pide un guía para ir a indicarlo a los republicanos. Designan a uno y se van. Llegan en ese momento el coche de los guerrilleros de la ciudad bajo las órdenes de González. Por otra parte afluyen heridos y por los montes van huyendo los rebaños de las ametralladoras fascistas. Cuando el presidente se entera de que González solo trae dinamita y no fusiles ni ametralladoras, da la orden de evacuar el pueblo. Pero González al saber que los moros —que forman la vanguardia rebelde— tienen que pasar por un camino que flanquea un monte, propone repetir hazañas de Asturias y pide a campesinos y aldeanas recipientes para la dinamita. En la plaza del pueblo, se forma una cola ante González que acepta o rechaza los más diversos cacharros. Una manada de vacas enloquecidas que penetra por una calle se detiene ante una barricada. Una mujer tiene la idea de que las esquilas servirán para la dinamita. Y de las esquilas pasan a la campana de la iglesia y tras de haberla echado al suelo es izada en un carro, llena de dinamita. Llega a lo lejos la caballería mora, pero por otro lado por un barranco, avanza un tanque. Contra la primera se van los más y los rechazan con sus instrumentos primitivos —damas juanas, latas, bidones hasta una caja de caudales subida en un coche de niño— echados a rodar carretera abajo. Hacia el tanque bajan González y Gustavo, un campesino curtido. El tanque pasa bajo un hacho., desde arriba le tiran la campana con carro, burro y todo por falta de tiempo para otra cosa y no le dan. Tampoco González le acierta a la primera, cuando el tanque sale de unos cañaverales, pero lo tumba a la segunda. En la alegría del triunfo, se levanta a mirar: a lo lejos, llegan 6 tanques fascistas: pero tres explosiones lejanas indican que el puente ha sido volado. Mientras tanto José y Pío intentan atravesar las líneas rebeldes para llegar a las nuestras, pero tras unas palabras, el tabernero asesina a Pío y José puede salir adelante después de matar al tabernero.

El éxodo empieza en Linas. Los tanques enemigos no intentan pasar por donde González dinamitó el primero. Dan una vuelta para tomar el pueblo por otro lado. Largas filas de campesinos huyendo. Llegan los aviones facciosos y bombardean el pueblo. Se acercan

los tanques, de pronto el uno vuela hecho trizas: la brigada de Jiménez ha llegado. La cámara descubre baterías enteras de antitanques republicanos. Por Linas destruido, pasean el coronel Jiménez —católico y republicano— y el anarquista González. “*Si vuelve la aviación, dice el coronel, habrá que abandonar definitivamente el pueblo*”.

Mientras tanto el campesino José, ha llegado al campo de aviación republicano. El comandante Peña habla con él, luego con el nuevo comisario político Attignies: hay que probar los pilotos recién llegados, para el vuelo nocturno. No se podrá ir a bombardear el campo descubierto por José si no se sale de noche. No tenemos cazas, solo los dos aviones de bombardeo. Tampoco hay faros para iluminar el campo y hay que pedir coches a los ministerios. Uno de los pilotos recién llegados es un “as” de la Gran Guerra, alemán, que no ha volado desde entonces, mientras hace su prueba, los aviadores bromean. El alemán rompe su aparato al tomar tierra. Ha perdido sus reflejos. Pero ante el capitán Márquez, que hace pruebas de ametralladores, demuestra el alemán que todavía es alguien. Attignies el comisario político vuelve sin coches y pregunta al comandante por qué no salen más



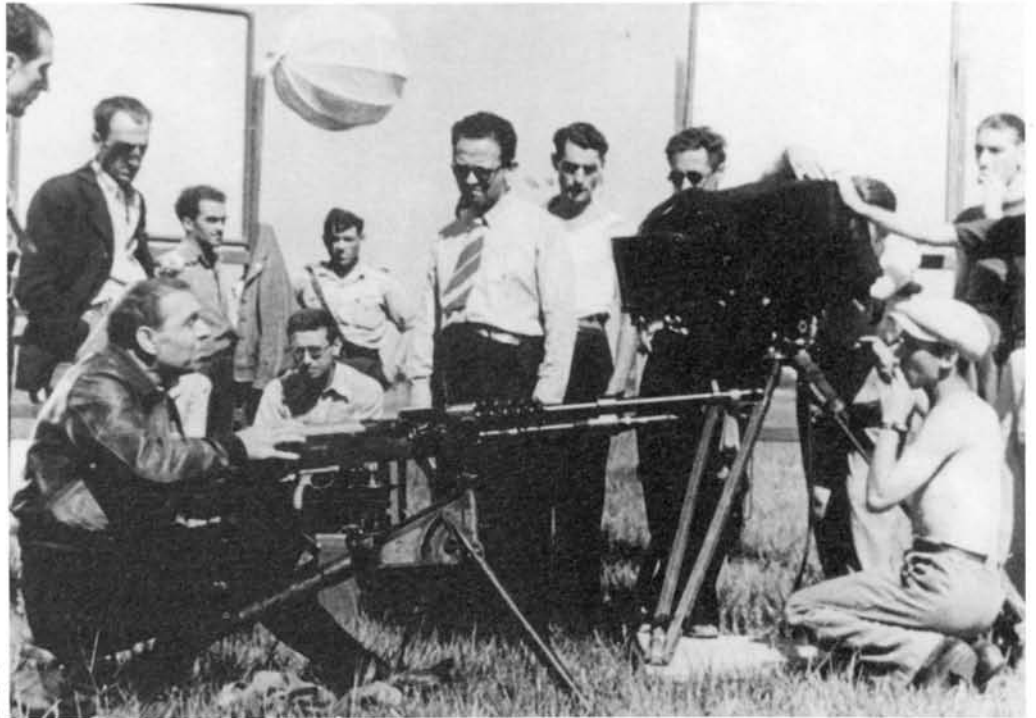
André Malraux, Max Aub
André Thomas, Manuel
Berenguer (de pie), Louis Page
y Denis Marion (de pie y
con gafas) (Prat de Llobregat).

aviones. Este le lleva al hangar y le enseña aviones nuevos pero sin motor. —*No intervención*— dice sin más. Comandante y Comisario van a buscar coches por los pueblos. No les prometen bastantes pero a su vuelta en la noche, encuentra los suficientes. Los pueblos han cumplido como buenos o como dicen: “*han hecho lo que han podido*”. Los aviones despegan en la noche. El uno lo manda el Comandante Peña. El otro el capitán Márquez. En el primero va José, el campesino. Su gran tragedia va a ser que hasta que no bajen los aviones a ras del suelo no reconocerá su pueblo. Descubre luego el campo. Se le bombardea y vuela. Pero a la vuelta se presenta la caza enemiga. El avión de Márquez averiado, se estrella contra una montaña.

Hay muertos y heridos. Márquez, la mandíbula destrozada, interroga a un niño. ¿Dónde están, en territorio leal o no? Sabrán luego que se hallan en el lado bueno. Campesinos les atienden. Por otra parte el comandante Peña los busca. Y empieza la bajada de la montaña tal como la indicaba el comienzo. Camaradas, trabajamos ahora con Malraux, yo le he conocido el día 20 de Julio de 1936. En el hall del Hotel Florida de Madrid, cuando

las armas de la Montaña pasaban de mano en mano. Llegó a las tres de la tarde en un avión que traía como regalo a España y a las cinco ya estaba bombardeando la estación de Córdoba. Nada puede dar idea de la emoción profunda del diálogo de su película. Yo lo he traducido procurando no perder su esencia humana. Lo rehacemos cada día según el sentido de cada actor. Porque, y a eso quería llegar, queremos que la película sea ante todo una película humana y una película española y ni lo afectado y teatral, es digno de ninguno de los dos calificativos. Ninguno de los acontecimientos que discurren durante la película, son completamente inventados: o son del dominio popular o le han ocurrido al propio Malraux, cuando mandaba las fuerzas aéreas extranjeras al servicio de la República antes de que nos llegaran otras alas amigas. Por esto os pido a todos vosotros, compañeros actores, realidad, y eso solo se consigue por el camino de la sobriedad.

La sobriedad, el gesto seguro y veraz, solo se alcanza a fuerza de trabajo y buena voluntad. Por esto os hacemos ensayar cincuenta veces una misma corta escena; para que os acostumbréis a los decorados, para que os sintáis en vuestros personajes como en vuestra casa. En la U.R.S.S. ensayan generalmente toda la película antes de rodar un solo metro.



Max Aub y el equipo de rodaje (Prat de Ilobregat)

Nuestras condiciones no son todavía las mismas, pero el camino es éste. Cuando un gesto humano se hace por sí solo, maquinalmente, cobra absoluta naturalidad y el espectador lo adivina y lo agradece. Y no olvidemos que trabajamos por el público y por el pueblo, y no para vencer pequeñas pasiones de amor propio. Los que creen que en el cine no se debe ensayar se equivocan miserablemente. Un pasado los acredita.

Para la realización del "film", A. Malraux, ha traído el mejor operador europeo, Page. Page y Thomas realizaron la *Kermesse Héroïque* con Feyder, y los últimos films de Pabst. Page vuelve ahora de China donde ha filmado la última película de Pabst, una película antijaponesa. La Subsecretaría de Propaganda, los sindicatos, nos han dado toda clase de facilidades. La responsabilidad es pues enteramente nuestra. Por esto hemos querido reunirnos aquí y poner en antecedentes de lo que nos proponemos hacer; os hemos escogido pensando que sois los mejores y pedimos vuestra leal ayuda además de vuestro trabajo. Y ahora como Carral a sus compañeros reunidos en la trastienda de donde van a salir hacia una posible victoria y el deber, nada más.

PRÓLOGO A LA EDICIÓN DE *SIERRA DE TERUEL* DE 1968...

MAX AUB

Este es el guión original de *Sierra de Teruel*, tal como lo traduje, en Barcelona, en 1938. He suprimido ahora las indicaciones técnicas que no me parecen indispensables a la comprensión del desfile imaginario de las imágenes. De *Sierra de Teruel* a *L'Espoir*, como hoy puede verse todavía en algunas filmotecas, la diferencia va no sólo de lo escrito a lo filmado —achaque diario del cine— sino que este texto contiene las escenas que no pudieron realizarse por falta de tiempo o de elementos. Ignoro hasta por que azar recobré estas páginas y algunas fotografías de la filmación. Las de la película están, naturalmente, sacadas de la misma.

*“En invierno (de 1936), en Valencia, me había encontrado a menudo con André Malraux: su escuadrilla se hallaba a poca distancia de la ciudad. Malraux es un hombre que siempre vive absorto en una pasión; le conocí en el período de su interés por el Oriente, después por Dostoievski y Faulkner, luego por la fraternidad de los obreros y por la revolución. En Valencia, sólo pensaba en los bombardeos de las posiciones enemigas y no hablaba de otra cosa; cuando yo abordaba algún tema literario, él callaba a la vez que se le acentuaba su tic nervioso. Los voluntarios franceses no tenían más que unos aviones viejos y malos, pero mientras los republicanos no recibieron aparatos soviéticos, la escuadrilla mandada por Malraux fue para ellos una gran ayuda. Una vez me contó un episodio que luego describió en su novela *L'Espoir* y le sirvió de argumento para un film que hizo en España. Evadido de la zona fascista, se presentó un campesino y dijo que mostraría donde se encontraba un aerodromo enemigo. Los franceses tomaron consigo al campesino pero, desde lo alto, el hombre no llegaba a reconocer el lugar. El piloto se vio obligado a volar a poca altura; bombardearon el aerodromo, pero el enemigo disparó contra el avión e hirió gravemente al mecánico. Para Malraux, en Valencia, no se trataba de un tema literario, sino de la realidad cotidiana del combate: él luchaba”.* Así cuenta Ilia Ehrenburg, en el libro cuarto de sus *Memorias*, ateniéndose a lo cierto, el suceso inicial de la novela y de la película.

También por casualidad que, por lo menos, entreteje los aledaños de la historia, volví a dar con las palabras que dirigí a cuantos —actores, obreros, técnicos— iban a intervenir en la filmación que empezamos, el 20 de julio de 1938, en los estudios de Montjuich.

“No quiero saber lo que ha sido el cine español hasta hoy y nadie puede adivinar su futuro —dije, más o menos—. Vamos a hacer una película y hemos creído conveniente, necesario, reunir a los que vais a realizarla, para daros cuenta de por qué hemos pedido vuestra colaboración. En el fondo no hay otra que la razón que mueve a la parte del mundo que vive contra la que obliga a ser esclavo. Todo trabajo, en sí, es parecido: sólo la finalidad lo diferencia.

“Todos los españoles trabajan para ganar la guerra, todo trabajo que no tenga este fin, no es trabajo. «Podemos renunciar a todo —dijo Durruti—, menos a la victoria». ¿Cuáles son las relaciones de nuestro trabajo con la victoria?”

“Todos habéis oído hablar de la «ley de neutralidad norteamericana», y de la enmienda Nye que permitiría el envío de material de guerra. Esta enmienda volverá a ser discutida en el Parlamento norteamericano el mes de enero próximo. Si se aprobara, la República española podría surtirse de armamento. Sabéis que nada es más urgente. Ahora bien, en todas partes la opinión pública es una fuerza considerable; mayor en América. Y a André Malraux le han ofrecido un circuito de mil ochocientas salas de espectáculos para una película dirigida por él. Mil ochocientos cines, con un promedio de dos mil entradas al día, son tres millones seiscientos mil espectadores. Esta es la cifra de súbditos norteamericanos que diariamente podrán ver el trabajo que vamos a realizar, sea en esta versión o en otra, inglesa. No es que creamos que la enmienda Nye se apruebe por este solo hecho, pero no cabe duda que una gran película, puede influir mucho en la opinión pública norteamericana”.

Trabajamos en balde, como no haya sido por el arte. Cuando se pudo presentar el resultado de nuestros esfuerzos hacía meses que el fascismo había ganado la guerra en España y no se pudo proyectar la película porque, por la ceguera de los más y la prudencia o cálculos equivocados de otros, hubo de permanecer escondida durante la noche más trágica de Europa. Sin embargo, aquí está. Tal vez las lecciones no se pierdan nunca del todo. ¿Hasta qué punto los valores estéticos de *Guernica*, de Picasso, disfumina hoy su alegato? Si queda el artificio no por ello se borra el intento. Salimos con la obra al cabo de acontecimientos que nos echaran abajo su finalidad primera, pero hace historia; no es lo que quisimos, mas ¿quién logra su intento? Es lo que habría que saber de esta vieja película coja si no manca.

Nuestros esfuerzos, la voluntad de tantos, el empeño, estuvieron a punto de perderse, como nuestra guerra. Aunque suene extraño: se acabó a medio hacer, sin contar que los nazis, a voces falangistas, destruyeron el negativo y sólo andan por el mundo dos o tres copias. Llamábase *Sierra de Teruel*. Antes, en el papel, llevó el nombre de *Sang de gauche*. Los créditos de la película, hechos en 1944, la rebautizaron *L'Espoir*; fueron redactados mientras Malraux se batía en las marchas de Alemania. No aparece en ellos el nombre de Vicente Petit, el excelente escenógrafo valenciano, enterrado en México, autor de los decorados, ni el de Codina, viejo actor que encarnó al aviador alemán, al que le dobló la voz; ni el de Sempere —el comandante Peña— hasta entonces gloria del Paralelo, es decir, del vodevil; muertos en España. Aparezco como autor del guión: lo escribió Malraux con la ayuda de Boris Paskin, Denis Marion y Louis Page. Así se ha escrito siempre la historia:

hice muchas otras cosas, desgañitarme entre otras, dormir poco y, para descansar, discutir con Hemingway, por la noche en el Hotel Majestic, al acabar de poner a punto el trabajo del día siguiente.

El gobierno español había ofrecido cien mil francos franceses y setecientas cincuenta mil pesetas, el material virgen necesario, la posibilidad de revelar en Barcelona. El 22 de julio Malraux le escribía al Subsecretario de Propaganda, Sánchez Arcas: *“La película no existe. No la hay en Barcelona. En Madrid sólo hay positivo que, a lo sumo, puede ser empleado para copias de trabajo. El revelado en Barcelona, por las alarmas, es casi impracticable: primero, porque la interrupción de la corriente puede obligarnos a volver a filmar completas ciertas escenas. Tratándose de una película con figuración considerable (aviones, y tanques proporcionados por el Ministerio de la Guerra —que tiene muchas otras cosas qué hacer—) sería excesivo pedir volver a realizar difíciles esfuerzos anteriores porque una interrupción de corriente haya estropeado el revelado de la película.*

En segundo lugar, y ésto es más grave, una película como la que emprendemos debe de ser, técnicamente, de una calidad que permita su proyección internacional. Las sociedades norteamericanas habían tratado a base del doblaje de una película filmada en francés. Han aceptado la sustitución del francés por el español y subtitularla para ganar tiempo. Supongo que te darás cuenta de la importancia de la ganancia de horas. Para lograrlo, la conclusión es: debemos comprar la película virgen en Francia, ya que no existe en España; debemos revelar en Francia uno de los negativos... Lo que te pido ante todo es hacer las cosas lo antes posible: los técnicos extranjeros más importantes están ya aquí. Todo retraso se paga, desgraciadamente, al precio de sus contratos... Te telefonearé mañana por la tarde para citarnos y saber que opinas”.

Los técnicos habían llegado a mediados de julio. Algunos amigos de Malraux habían aportado una cantidad inicial. El gobierno de la República puso el resto. Se tuvo que traer de Francia lámparas, pantallas, arcos, objetivos y enviarlo todo a través de amigos, entre ellos el alcalde de Cerbèra, por lo visto también entraba en la “No Intervención” entre cien cosas, espejos y carbones para arcos voltaicos, carros para *travellings*, pinturas, focos para *spots*. Pensábamos realizar dos versiones, fue una y trunca. La historia de la filmación de *Sierra de Teruel* fue una sucesión de hechos tragi-cómicos que ya nadie contará. Cortada la electricidad con la frecuencia que imponían los bombardeos de Barcelona, el negativo se revelaba en París con lo que si hubo que repetir alguna escena nos tocaba hacerlo ocho, quince días después; sin contar que teníamos que traer de Francia desde el maquillaje hasta el jabón necesario para que se lo quitaran los actores. ¡Qué no sería lo demás! ¡Cuántas horas, cuánto tiempo perdido por falta de elementos! ¡Cuánta excelente voluntad, cuánta mala y buena sangre!

Trabajamos en los estudios de Montjuich y en los exteriores escogidos de julio de 1938 a enero de 1939. El día que filmamos la voladura del puente, al salir de los estudios y asomarnos a las barandas de la colina que domina Barcelona, los montes del sur estaban iluminados por los fuegos de las avanzadas de las tropas de Franco. Malraux me dijo, viéndolos:

—*Los persas.*

Recordaba la representación famosa de la tragedia de Esquilo en la que, según la leyenda, el actor que encarnaba Jerjes cayó atravesado por una flecha enemiga al denunciar la llegada de sus adversarios. Mientras, andaban cargando el medio avión que necesitábamos para acabar de filmar las secuencias todavía posibles de la película. En el camión iban el





Portada de la edición de Max Aub del guión de *Sierra de Teruel*. Esta ha sido, hasta ahora, la única edición en castellano del guión, que sin embargo no está completo.

material, las cámaras; en otros tres coches, los actores, los técnicos. Llegamos a Figueras con la intención de seguir trabajando. Había quedado olvidado el tripie de la cámara. Quisimos volver, pero Barcelona estaba ya en manos de los fascistas. Los carpinteros se pusieron a fabricar uno. Llegó la aviación enemiga, destruyó parte de la ciudad. Asistimos a la última sesión de las Cortes en el Castillo —allí, en una habitación desierta, un mapa de Etiopía—. Seguimos hacia la frontera y dada la avalancha humana tuvimos que dejar el camión a unos cuantos kilómetros de Bourg-Madame. Entramos en Francia por Cerbere; volví por el armatoste; el 5 o el 6 de febrero logramos pasar, ante ojos asombrados, aquel avión cortado por la mitad que llevamos a los estudios de Joinville. Pocos días antes de la declaración de la segunda guerra mundial, una mañana, en un cine de los Campos Eliseos —el París— presentamos la película al gobierno de la República española. *L'Espoir* lo fue en París, en 1944: por el movimiento de Liberación Nacional y coronada por el primer premio internacional de cine de la nueva época, el *Louis Delluc*.

No volví a ver la película hasta 1958, en París, en la Cinemateca francesa. Me hizo un efecto extraño: recordaba la filmación plano por plano (número por número, como decimos aquí) y vi un primitivo del cine, una película hierática, quieta, distinta de la que hicimos. El tiempo y la historia nutren con su savia las obras de arte. Los hombres solos no sabemos nunca exactamente lo que hacemos. Los actores principales fueron profesionales, pero todos los papeles secundarios fueron interpretados por gente del pueblo a la que, después de explicar la situación, intentar inculcarles un texto desesperado, dejaba hablar, con gran satisfacción de Malraux, a su modo y manera. Esto da a la película su realidad, su grandeza. Cuando digo hieratismo me refiero a todos sus sentidos: lo sagrado, el sacerdocio, cierta escritura jeroglífica y también al estilo, al ademán, afectado. En esta película desigual, deshecha, está sin embargo, a mi juicio, un capítulo esencial del cine de nuestro tiempo —de mi tiempo— cuando el fascismo daba cara a cara su nombre, y Malraux tendió, con ella, sobre la poesía de la soledad y de la muerte, un puente de fraternidad humana. Se hundió: quedan estas ruinas. Y otras, desde luego. No es un documental sino un documento. Un homenaje del pueblo español a tantos venidos de cien partes del mundo para defenderle, y, espejo de los mismo, un homenaje de éstos al pueblo español, defensor entonces de su honra y su libertad. Nunca nos restaron ánimo las dificultades ni esfuerzos el peligro. El verla despeja tristezas, así hayan cambiado tanto los tiempos en tan poco. Ojalá suceda igual al leerla.

La primera vez que oí hablar de *Sierra de Teruel* fue por boca de André Malraux en un despacho del Ministerio de Instrucción Pública, en Barcelona, en abril o mayo de 1938, en el que aún me hacía la ilusión de que además de Madrid, donde los Alberti reinaban en el teatro de la Zarzuela, el Consejo Central del Teatro, del que era secretario, podía hacer algo más que el espléndido *Guiñol* que montaba Miguel Prieto en los altos del cine Coliseo y las *Guerrilleras del Teatro*, que andaban de aquí para allá montando obras de circunstancias. Al *Guiñol* se lo comió una bomba de mil kilos. Los demás teatros estaban en las intratables manos de los sindicatos. Quedaba la ópera y el teatro del Liceo; resultó que ambas cosas le interesaban al subsecretario de la Presidencia. Hablaba con Renau, director de Bellas Artes; con Antonio Machado —nuestro Vice-presidente—; con Canedo; íbamos al Salón Rosa a comentar lo que fuera y a tomar lo que había. Escribí *El Cojo*. Puse a Valbuena Prat y a Díaz Plaja a hacer fichas, con tal de que no fueran al frente.

—He estado dudando entre *Corpus* y tú. Tú.

—No sé nada de cine.

—Yo tampoco. (No era cierto, pero casi.)

—Si fuera teatro...



Denis Marion (gafas), Max Aub, André Malraux y Josette Clotis (Calle de Santa Ana, Barcelona)

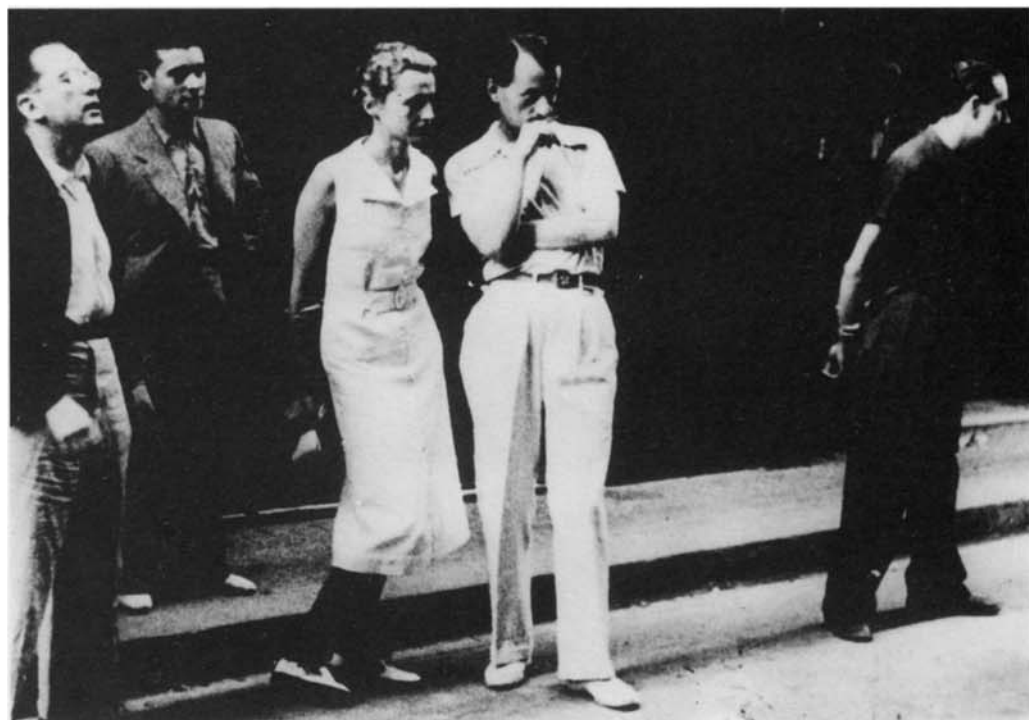


—Es cine. Aquí está la sinopsis. Están terminando el script en París. Vayo está de acuerdo. Negrín también. Traduce esto. Traducirás el script. Organiza lo necesario y busca. Luego vendrán los técnicos.

La Generalidad nos dio un piso, tuvimos secretarias, coches, facilidades. Se hicieron cálculos, programas, planes, proyectos, esbozos de decorado, composición de lugar, listas de actores, de técnicos, de fechas. Probé cómicos, escogí calles, murallas, escaleras, me desesperé con y por quienes había escogido; otras me felicitó. Dicté memorandums, traduje; discutí, reuní y fotografié centenares de campesinos de Prat de Llobregat como posibles figurantes (primeros roces con los sindicatos). No hubo dificultades mayores. Las verdaderas surgieron con el material y la energía eléctrica. Cuando digo material me refiero a la película virgen y al revelado. El caso no era muy grave referente a la filmación en sí —se repetía la toma después del bombardeo— pero irreparable —como ya se leyó— al revelar el negativo. Hubo pues que revelar en Francia, en París, para asegurarnos de que no hubiera bajas de voltajes o interrupciones de corriente. Fue un vaivén continuo por los retrasos inexplicables en el envío y regreso de rollos de película que me obligaron a hacer por lo menos una docena de viajes, aun en tan poco tiempo, para traer unas cuantas cajas de material virgen o de película revelada; a veces en avión a Toulouse para esperar la llegada del de París y no perder más tiempo del poco que disponíamos para ver si las escenas ya filmadas concordaban con las que íbamos a hacer. Por mucha que fuera nuestra prisa y furia, si hubo que repetir alguna escena transcurrían quince días de una toma a otra y, naturalmente, se alzaban las dificultades normales de actores ausentes, cambio de decorados que hubo, a veces, que reconstruir. Inútil decir que las escenas filmadas en exteriores, que fueron tantas, eran irrepetibles por la luz y los figurantes. La falta de elementos —y la llegada de las tropas enemigas— nos obligó a suprimir secuencias. La búsqueda de pertrechos tampoco nos favorecía. El empeño de Malraux en hallar vacas —



Desconocido. Denis Marion (con gafas), Max Aub, André Malraux, Mari-Luz Morales y Josette Clotis (Calle de Santa Ana, Barcelona).



Denis Marion, Max Aub, Josette Clotis, André Malraux y André Thomas (Calle de Santa Ana, Barcelona)

fueron borregos— nos costó días por el Pirineo español así descubriéramos en algunas iglesias románicas tablas prodigiosas; y aquel lago pirenaico con sus dos cisnes negros y el chófer preguntando, brillantes voz y ojos:

—Eso, ¿se come?

Aviones de deshecho los tuvimos gracias a las posibilidades reales y la ayuda de Hidalgo de Cisneros y Núñez Maza, jefes de la aviación republicana; pero tanques no: todo el que servía, en el frente; lo que hizo desaparecer por fuerza, nunca mejor dicho mayor, la parte central de la película y algunas imágenes que teníamos fijadas en el caletre, como el burro, patas arriba, en el cielo; ni vacas que, al no tener tanques hicieron innecesarios los esquilones para inutilizarlos. Nuestro trabajo nos costó y no pocos disgustos. Una noche, volviendo de Collbató a Barcelona, en coche, molido del todo y medio dormido, al lado del chófer; atrás Malraux, su mujer y Page; creyéndome ido dijo el fotógrafo, refiriéndose a mí.

—Trabaja bien.

—Sí —contestó Malraux—, aunque a veces tengo ganas de matarle.

Una noche, cuando ya vimos que la bajada de la montaña iba a ser lo que fue, me preguntó de sopetón, en la plaza de Cataluña, camino del hotel Ritz, donde se alojaba:

—¿Qué piensas de la **Marcha Fúnebre de Chopin**?

Así, al descuido, sin saber a qué se refería, le contesté:

—¿Y tú de la existencia de Dios?

Quería la de Gossec. No hubo manera de dar con la partitura. (Es la *Marche lugubre*, dominada por redobles de tambores, cuyo título le hubiese ido mejor meses después; primera aparición del tam-tam y del género; tan impresionante que sólo fue estrenada en el entierro de Mirabeau). Darius Milhaud fue el que le puso la espléndida música que sostiene-



André Thomas y Max Aub (recostados), Josette Clotis (mujer de André Malraux) y Louis Page (de pie) (Collbató)

ne la secuencia. El prelude que escribió y grabó no se utilizó, era un baile alegre de los tantos que ha sembrado en su obra y que ya no había porque oír, tras la derrota.

También fue demasiado tarde para aprovechar la nieve y filmar la secuencia del avión destrozado. Otras dificultades se debieron a luchas intersindicales; la más singular fue el enfrentamiento de la agrupación de actores con la de acróbatas cuando se trató de filmar el choque del auto y del cañón, en Tarragona. No podía echarse a perder ni uno ni otro. El ruedo de la Plaza de Toros, de Tarragona, estaba convertido en un cementerio de coches de deshecho, sin motores, lo que nos obligó a buscar una fuerte pendiente para que el choque pareciera real aún filmándolo a menos imágenes por segundo. No hallamos más declive propicio que el del acantilado que baja de lo alto de las murallas de la ciudad a la estación del ferrocarril, con la dificultad de dos curvas muy pronunciadas. El cañón resistiría el impacto sin dificultad ni males. Quería Malraux un perro en el asiento trasero. El colocarlo tampoco fue impedimento. Se presentó éste cuando los sindicatos se enfrentaron al juzgar el de acróbatas que le correspondía escoger el “doble” que había de lanzarse fuera del auto en el momento oportuno, antes del choque. Diósele preferencia; se preparó la escena —capital— con sumo cuidado, buscando un automóvil idéntico al que se utilizaba en las escenas anteriores; entró el perro, el acróbata ocupó su lugar frente al volante; se tomó el número de la escena y entre todos empujamos a más no poder el coche cuesta abajo. Pero en la primera curva el vehículo se desbarrancó. No hubo desgracias: el acróbata se lanzó fuera, el perro escapó. Page se tiraba de los pelos.

—¿Qué ha pasado?

Todos contra el volatinero.

—Yo soy acróbata, no chófer. No sé conducir.

Vuelta a la Plaza de Toros. No encontramos ningún coche igual y hubo que contentarse con otro parecido, prescindir del perro, buscar un actor suficientemente arrojado, que supiera conducir. Un día perdido.

En cambio, las cercanías de la ciudad nos permitieron hacer de la fuga de los guerrilleros

El rancho (Max Aub con camisa, corbata y gafas de sol) (Prat de Llobregat)



imágenes más impresionantes que las previstas como, por ejemplo, la retahíla de balas figuradas de ametralladoras dando en la cresta de la barda tras la que escapan; imagen que luego se ha repetido tanto en otras películas; al igual que las figuras de los campesinos recortándose en el cielo sobre las murallas, casi al final de la película. Otros incidentes hubo, más tráficos. Una mañana, en un Fokker desarmado (cámaras en vez de ametralladoras) tomamos las vistas aéreas de Cervera, que había de figurar Teruel, y las necesarias de campos y carreteras para las proyecciones de fondo. La tripulación, los fotógrafos, Malraux y yo. Todo fue a pedir de boca hasta el momento de ordenar el regreso: tres Messersmiths en lo alto. Bajamos a ras de tierra, zigzagueando entre colinas, siguiendo un riachuelo. No había sino que esperar que los cazas enemigos despreciaran presa tan poco apetecible. En el lugar del ametrallador delantero, Malraux recitaba unos versos de Corneille. Regresamos sin novedad.

*“Para la realización de esta película —acabé de decir, en Barcelona, a los trabajadores—, Malraux ha traído al mejor fotógrafo europeo, a Page y a su camarógrafo Thomas. Page y Thomas realizaron la **Kermesse Heroïque**, con Feyder, y las últimas películas de Pabst. Page vuelve ahora a China donde ha filmado, bajo la dirección de este último, una película antijaponesa”.*

“La Subsecretaría de Propaganda, los sindicatos, nos han dado toda clase de facilidades. La responsabilidad es nuestra. Por esto os hemos reunido aquí y puesto en antecedentes de lo que nos proponemos hacer; os hemos escogido porque sois los mejores y pedimos vuestra leal ayuda además de vuestro trabajo. Y ahora, como dice Carral a sus compañeros, reunidos en la trastienda de donde van a salir hacia una posible victoria y el deber: —Nada más”.

Hasta aquí, entonces. Esto es lo que nos proponíamos filmar. Ya dije que jamás dispusimos de tanques, no digamos de caballería. Se ve a los campesinos prepararse para luchar contra ellos, no la batalla en sí. Muchos otros baches existen en la película que tuvo que

montarse no con arreglo al guión sino buscando aprovechar, en París, lo filmado en España. Estas fallas se notan y no se notan según se viviera o no lo que aquí se trae de verdad. *Sierra de Teruel* será siempre algo más que estas imágenes. En julio de 1938, cuando empezamos a filmar, no dudábamos de la victoria; cuando pasamos la frontera creímos que regresaríamos si no victoriosos, a luchar. Cerca de treinta años después —pese a la ignorancia que, sudario, recubre España—, los que hicimos esta película —muertos y vivos— seguimos creyendo en la libertad, en el hombre, en el arte, en la posibilidad de justicia, de la misma manera que los campesinos de la parte final, levantan silenciosos el puño a los cielos inclementes, en acción de gracias a la viril fraternidad, eterno norte de los hombres. Ignoro si Darius Milahud recogió la espléndida marcha fúnebre que sirve de fondo a la secuencia última de la película. Ni creo que los españoles se lo agradecieran si hubo ocasión. Consta Aquí. Y si todavía se habla hoy de un arte por nacional, universal —o al revés—, tal vez se halle en estas viejas y humildes imágenes la rememoranza de la figura que mi generación buscó no sólo desesperadamente; el puerto de la libertad por el camino siempre áspero de la justicia. Nos quedamos en el camino, pero éste es el camino.

—*La revolución a este precio, no.*

Me dijo Malraux la noche de la firma del pacto germano-soviético, en un café de las “puertas” de París. No llegaba el visado que yo había pedido en la embajada de México para venir aquí con la película. Lo habíamos solicitado por mediación de Alfonso Reyes, que pasó el encargo a la Secretaría de Gobernación, donde quedó archivado. Sólo en octubre de 1942, al llegar, me preguntaron:

—*¿Usted había pedido venir con una película, en 1939?*

(Sólo se proyectó en México una vez, el 24 de abril de 1960, en el Cine de las Américas). Quedan dos o tres copias, como es natural cada día más deterioradas. Es una de las razones de la publicación de este libro. Otra que, pase lo que pase, la Guerra Civil Española fue el acontecimiento más importante de la primera mitad del siglo, opinión compartida por muchos, tal vez por que la vivieron, pero también por lo que la siguió; caída que no pocos pronosticaron.

—*La revolución a este precio, no.*

Hubo guerra, no hubo revolución.

Cinematográficamente solitaria, *Sierra de Teruel* viene a ser la expresión del fin de un mundo que habíamos soñado con cierta esperanza, quien sabe si cierta. La “bajada de la montaña” es algo más que una marcha fúnebre: alza la obra y echa un sello; aunque para nosotros, tiene cédula de vida, mostrándola a los ojos. Para los demás marca indeleblemente una fecha, hasta que el celuloide se haga polvo. No es poco. Por si acaso queda aquí mi traducción que no lo es sino a medias: los diálogos fueron de verdad.

Mexico, Septiembre de 1967

SIERRA DE TERUEL

(ESPOIR. 1938-39)

- Producción:** El Gobierno Republicano español y, por parte francesa, Edouard Corniglion-Molinier.
- Directores de producción:** Roland Tual (Francia) y Fernando Gómez Mantilla (España).
- Dirección:** André Malraux.
- Argumento:** André Malraux.
- Guión:** André Malraux y Denis Marion. Max Aub hizo la traducción española.
- Ayudantes de dirección:** Denis Marion y Max Aub.
- Guión técnico:** Boris Peskine.
- Director de fotografía:** Louis Page.
- Operador jefe:** André Thomas.
- Ayudante:** Manuel Berenguer.
- Cámaras auxiliares:** Federico Ramírez y Jaime Piquer.
- Montaje:** André Malraux asistido por George Grace.
- Música:** Darius Milhaud (“Marcha fúnebre”).
- Sonido:** Robert Teyssere, Antoine Archimbaud, René Renault.
- Decorados:** Vicente Petit.
- Atrezzo:** Hermanos Miró.
- Maquillador:** Carrasco.
- Script:** Paule Boutault.
- Fotofija:** Francisco Godes.
- Claqueta:** Reiguera.
- Secretarias:** (de André Malraux y también interviniendo puntualmente en el film) Elvira Farreras, Mari Luz Morales y Marta Santaolalla.
- Secretario de producción:** Manuel López-Marín.

INTERPRETES: José Sempere (*Comandante Peña*), Andrés Mejuto (*Capitán Muñoz*), Julio Peña (*Attignies, comisario político*), Pedro Codina (*Capitán Schreiner*), José María Lado (*campesino*), Nicolás Rodríguez (*Mercery*), Serafín Ferro (*Saidi, aviador*), Miguel del Castillo (*González, guerrillero*).

DATOS COMPLEMENTARIOS Y OBSERVACIONES

Sierra de Teruel (Espoir) fue rodada desde los primeros días de Agosto de 1938 hasta la segunda quincena del mes de enero de 1939 en Barcelona. Se rodaron interiores en los estudios Orfea Films de Montjuich (Barcelona). Se rodó, además, en la misma ciudad de Barcelona (calle de Santa Ana, y el Pueblo Español) y en distintas zonas de Catalunya (Prat de Llobregat, Tarragona, Cervera, Collbató, Teleférico de Montserrat...). A partir de febrero de 1939, ya en Francia, se filmaron finales de secuencia en los estudios Joinville y en Villafranche de Rouergue. El revelado y montaje se realizó en el Estudio Pathé de París. Las primeras presentaciones privadas tuvieron lugar a finales del mes de Julio de 1939 (en el cinema Le Paris de los Champs-Élysées y con la presencia del presidente del gobierno republicano en el exilio Dr. Negrín y otros miembros del gabinete); algunos días después, en la primera quincena de Agosto, se celebró otra sesión privada (en una pequeña sala del 44 Champs-Élysées) y quizá en la segunda quincena de Agosto otra en un cine parisino de los grandes bulevares. Estas dos sesiones fueron, básicamente, para intelectuales franceses. En Septiembre de 1939 fue prohibida expresa y oficialmente por el gobierno Daladier y a ello no fue ajeno el embajador francés en España, Philippe Petain. En la copia cero de *Sierra de Teruel* se añadió un breve prólogo del productor francés, Edouard Corniglion-Molinier:

“Nous avons tourné cette œuvre en Espagne, pendant la guerre civile, avec conscience et avec amour. Elle montre l’homme dans sa misère, dans son immense désir de vivre, sans être humilié, avec le simple privilège d’être un homme, et qu’un destin cruel veut trop souvent lui refuser.

Nous avons taché, dans ce film où la beauté plastique tient une place si importante, d’être humain plutôt que social. Un vocabulaire malheureux, dont on ignore souvent la valeur, pousse beaucoup de nos contemporains à prononcer des mots de haine. Nous vous demandons de ne pas manifester devant cette œuvre, projetée ici hors de toutes tendances politiques. Elle s’adresse à la noblesse de vos âmes et à la sensibilité de vos cœurs: elle n’essaie pas autre chose. Ce film veut montrer ce que peut faire, pour l’homme à venir, la générosité d’une lutte fugitive sur terre en face des éléments impassibles, qui assistent au combat et demeurent, alors que l’homme, lui, ne fait que passer”.

Cuando se produjo la primera proyección pública, tras la II Guerra Mundial, en Junio de 1945 (en el cinema Max Linder), este breve prólogo fue sustituido por otro un poco más largo (42 metros de película) del capitán Maurice Schumann. Se sustituyó también el título *Sierra de Teruel* por *Espoir* (Sierra de Teruel). La película fue subtitulada por Denis Marion, que redactó también los textos de los “fragmentos explicativos” (siete). El genérico comenzaba con las palabras: *“Honneur et Patrie. Voici la porte parole de la France Combattante...”*, y, una vez terminado el brevísimo, sucinto, incompleto genérico... la imagen del capitán Schumann, rodada en 1944, que decía:

“La génie d’André Malraux avait confronté le drame espagnol avec la paix de la nature. Cette alternance constamment évoquée, ce dialogue entre le rythme du monde et la tragédie d’une nation, ce duel entre la terre des hommes et la guerre des hommes prenaient, à l’écran, un saisissant relief. Sous nos yeux se découpait, et revenait comme un leit-motiv, les sens profond d’une atroce bataille, accepté par un peuple fier et torturé, qui voulait, être libre de goûter des joies simples et de lever les yeux vers un beau ciel. Le film n’a point changé. Mais le recul des années terribles lui donne l’accent des prophètes de l’Ecriture. Chaque visage et chaque image, chaque regard et chaque coup de feu, tout nous dit: le drame de l’Espagne, c’était déjà notre drame; la guerre de l’Espagne, c’était déjà notre guerre; et ces hommes que nous allons voir mourir mouraient déjà pour nous.

Est-ce par hasard que le monarchiste Bernanos, après avoir écrit Les Grands Cimetières sous la lune, soit devenu, dès 1940, le polémiste du refus de l’armistice et de la honte? Est-ce par hasard que le catholique François Mauriac, après avoir jeté l’anathème sur Franco, soit devenu l’auteur clandestin du Cahier noir?

Est-ce par hasard qu’Edouard Corniglion-Molinier, qui fut, avec André Malraux, l’auteur combattant de ce film héroïque et vrai, ait répondu, l’un des tout premiers, à l’appel du général De Gaulle, et porté la Croix de Lorraine dans tous les ciels de bataille?

Espero! C’est ainsi que naguère Malraux intitulait le roman de l’Espagne. Ce titre paraissait un défi. Où l’espoir se distinguait-il de l’absurde, pour un peuple asailli par tous les dictateurs, et trahi par tous ceux que les dictateurs attaquaient à travers lui? Mais nous savons, nous voyons maintenant que l’espoir du peuple espagnol, c’était le sentiment irrésistible que sa cause était entre les mains de tous les peuples, comme celle de tous les peuples avait été d’abord entre ses mains nues; l’instinct que notre victoire, un jour, serait la sienne, comme sa guerre avait été la nôtre.

Est-ce par hasard enfin, qu’André Malraux lui-même, volontaire, aujourd’hui comme en 1936, et volontaire de la même volonté, commande la brigade Alsace-Lorraine dans la boue d’un hiver glorieux?

Regardez ces va-nu-pieds sans armes, et reconnaissez-vous!

Regardez cette flamme allumée dans les yeux d’hommes intrépides par les feux d’une terre calcinée, et reconnaissez-vous!

Regardez Teruel, et reconnaissez Paris!...”

En Diciembre de 1945 recibió el Premio Louis Delluc. En Marzo de 1970, se estrenó ya “comercialmente” en el Studio Gît-le-Coeur (París) distribuida por Les Grandes Films Classiques. El metraje era entonces de 2.082 metros (más los 42 metros, en las copias francesas, de la intervención de Maurice Schumann). La película sería distribuida posteriormente en España por DIASA (Distribuidores Cinematográficos Asociados, S.A.). Se respetaron los genéricos de la copia francesa íntegramente e incluso los “fragmentos explicativos” añadidos. La primera proyección pública en España, celebrada en la Fundación Miró de Barcelona, se hizo esperar treinta y ocho años: hasta el 28 de Enero de 1977.

SECUENCIA I

LUGAR: Campo de aviación y edificios contiguos.

1.M.

P.G.

En una esquina del campo, cerca de los edificios, un grupo de aviadores procuran ver el avión que sólo se oye.

RUIDO LEJANO DE AVIONES.

UNA VOZ: ¡A la derecha!

Los aviadores miran hacia el lado indicado. Dos usan prismáticos.

UNA VOZ: ¡Los extintores!

2.M.

Muy pequeño, muy lejos, el avión que despide una estela de humo negro.

3.M.

P.G. El grupo de aviadores se precipita hacia un hangar que se ve al fondo.

4.M.

P.M. Una ambulancia sale de un garaje pequeño y cruza el campo.

CAMPANA DE LA AMBULANCIA.

5.M.

P.M. Los aviadores descuelgan los extintores colgados en la pared y echan a correr.

6.M.

P.M. Los aviadores vienen corriendo. La ambulancia pasa cerca de ellos. Varios saltan al estribo o se agarran de ella como pueden. Los demás corren detrás de la ambulancia que da la vuelta tras un edificio.

7.M.

P.G. El avión, un motor en llamas, del que se desprende una negra y densa humareda hace un aterrizaje normal.

8.M.

En primer plano, la parte delantera del avión. El motor en llamas está del lado contrario al que enfocamos. Los ocupantes del avión golpean la puerta, que no se abre.

LOS GOLPES DADOS
A LA PORTEZUELA, DESDE DENTRO.

Llega la ambulancia, se para junto al avión. Antes, García y



"En una esquina del campo de aviación, cerca de los edificios, un grupo de aviadores, procuran ver el avión que se oye".
Al dorso: SECUENCIA I-1.

otros aviadores han saltado para poder lanzar más rápidamente sus granadas extintoras al motor que está ardiendo. García, el primero en llegar, sacude con toda su fuerza la portezuela que solo puede levantar unos 20 cms.

Desde el interior, continúan golpeando la portezuela. Desde dentro, de un golpe de culata, rompen una ventanilla del avión.

NO CESAN LOS GOLPES DADOS A LA PORTEZUELA DESDE EL INTERIOR DEL AVION.

9.M.

Plano más cercano: la parte inferior de la portezuela. García ha logrado levantarla unos 50 cms. Enseguida saca un par de piernas, hasta la mitad del muslo; tiene arrancado el mono, la rodilla derecha vendada con una cura provisional.

10.

La cámara bastante baja: en primer plano, las piernas que salen del avión, más lejos, en plano medio, tres o cuatro aviadores, inclinados hacia ellos, tratando de sacar el cuerpo.

POL: *¿Quién es?*

VARIAS VOCES: *¡Peña! ¡Peña!*

11.

Contra plano. La cámara bastante alta: en primer plano, de espalda o de perfil, los aviadores; entre sus cabezas, muy bien centrado, formando lo esencial del cuadro, la parte superior del cuerpo del piloto, la cara del cual llega por fin a la altura del escotillón de la portezuela levantada:

PILOTO: *No tiene nada.*

12.

Plano medio, el conjunto de la escena. Han sacado al piloto:

la portezuela del aparato ha cedido por fin a los repetidos golpes de culata que se han ido oyendo desde el comienzo de la escena. Peña salta a tierra, apoyándose en el fusil ametrallador, que lleva en la mano y que le sirvió para golpear la portezuela.

13.

Plano medio centrado en García: en el campo están también García y Attignies.

A las últimas palabras de Peña, salen Attignies y García, que dan vuelta hacia el avión.

PEÑA: *¿Los del “Jaurés”?*

GARCIA: *Sin novedad, un herido leve.*

PEÑA: *Corro al teléfono para informar. (A Attignies). Tú ocúpate de estos, se necesita una camilla.*

14.M.

En plano más cercano la cara y luego el cadáver de Marcelino que sacan del avión.

15.M.

En el mismo movimiento (El de bajar el cuerpo de Marcelino), plano más alejado: llevan el cuerpo sobre una camilla que está en tierra encima de la hierba. Levantan la camilla y la colocan en la ambulancia. La cámara hace los movimientos necesarios para seguir la acción; luego, en el mismo plano, el chofer sube al coche y la ambulancia parte en dirección a los edificios seguida de un cortejo de unas diez personas, a una distancia desigual, unas tras otras.

Este plano se encadena con el primero de la Secuencia siguiente por una disolvenca de 72 imágenes.

SECUENCIA II

DECORADO: Sala grande del caserío donde están alojados los aviadores. A través de las ventanas se divisa el campo de aviación. El primer plano de la secuencia, se encadena con el último de la secuencia I, con una disolvenca de 72 imágenes.

1.

Disolvenca sobre un gran plano de la cara de Marcelino, muerto, tendido sobre una mesa. Luego la cámara retrocede un poco y descubre algo más del cuerpo de Marcelino; sin embargo la cara, con el casco, continua siendo el centro de gravedad del campo visual. Se descubre el grupo de personas que están en la sala: A un lado los aviadores, alineados de cualquier manera; al otro lado, en una actitud más encogida, algunos aldeanos. Entre los dos grupos queda una especie de pasillo, que sigue siendo el eje de la panorámica vertical de la cámara. Al fondo, a través de las ventanas de la sala se ve el campo de aviación. Por el punto más alejado del pasillo que separa los dos grupos, entra Peña y adelanta hacia Marcelino.

Peña se adelanta hasta quedar en plano medio y pronuncia el



"Sala grande del caserío donde están alojados los aviadores". Al dorso: SECUENCIA II-1

panegírico de su camarada.

En el momento que Peña pronuncia sus primeras palabras, la cámara baja con cierta lentitud hasta el gran plano de Marcelino.

La cámara sube lentamente y con sus últimas palabras tenemos a Peña en plano medio.

La cámara retrocede muy lentamente para no destruir la atmósfera. En el momento en que Peña se cuadra y saluda, aparece de nuevo una gran parte del grupo en escena. Todos saludan. Peña se encuentra ahora en plano medio; delante de él, el cadáver de Marcelino.

Un campesino se acerca a Peña y le entrega una pizarra.

2.M.

En plano medio, el campesino, que está más cerca de nosotros, fin del gesto de pasar la pizarra.

Peña la coge y escribe algo en ella, y sale del campo visual para ir hacia el cadáver de Marcelino. Al fondo, dos aviadores miran, uno de ellos con gran curiosidad. Se inclina hacia su vecino.

3.

Los dos aviadores en plano medio. Se unen los dos planos en el gesto.

PEÑA: *Marcelino, diez y siete combates en España. Italiano. Antiguo piloto de línea de hidroaviones, emigrado en 1923. Tras la muerte de Lauro de Bossis, salió de Suiza piloteando un avión de turismo para lanzar octavillas sobre Milán. Derribado por los aviones de Balbo, fue deportado a las islas Lípari. Evadido, después de un año de calabozo, vino a España tres días después de la sublevación de Franco, como piloto.*

Perdidos los reflejos a causa del encarcelamiento, pidió servir como bombardero. Comisario político de la Escuadrilla, muerto en el frente de Teruel. Para los que acaban de llegar a la escuadrilla sólo quiero añadir esto: era un hombre que teníamos en mucho.

UNO: *¿Qué es?*

EL OTRO: *La pizarra del pueblo. Nos entierran en su cemen-*

Los dos aviadores se acercan al cuerpo de Marcelino. Panorámica para seguirlos: se ve a Peña que sale después de haber colocado la pizarra al lado del cadáver.

4.
Plano más cercano. La cara de Marcelino y la pizarra. Se deja durante un tiempo necesario para leer el texto.

5.
Plano inverso. En primer plano, Marcelino. Alineados delante de él, en dos grupos, los aviadores y los aldeanos.

terio. Es la costumbre de aquí. La ponen en el mercado y vienen todos al entierro.

VOZ DE UNA CAMPESINA LEYENDO EL NOMBRE: *Marcelino.*

UNA ALDEANA: *Sólo hasta una hora después de muerto, empieza a verse el alma.*

OTRA: *Ya debe de hacer una hora.*

OSCURO

SECUENCIA III

DECORADO: El despacho, pequeño, de Peña en el campo de aviación.

1.
Vista de conjunto del pequeño despacho, se abre una puerta y entra Muñoz. Atraviesa, se para un momento, apoyándose en el tablero sostenido por dos caballetes. Luego, viene al lado de Peña. Los dos hombres, en plano medio. Peña enciende un cigarrillo.

Mientras dura la conversación los dos hombres se dirigen hacia un mapa colgado en la pared sobre el cual destaca una fotografía del puente de Zaragoza.

2.
Los dos hombres en plano medio, de espaldas. Peña indica con la mano las posiciones de los pueblos, en el mapa hasta señalar la de Linás.

Se les acompaña un poco de modo que el mapa y la "foto" vengán a estar lo más en evidencia posible en el campo visual, detrás de los dos hombres.

3.
Plano más cercano de Muñoz.

4.
Plano medio de Peña de espaldas, yendo hacia el teléfono. La

MUÑOZ: *Recibieron sus nuevos aviones, ¿no?*

PEÑA: *Eramos uno contra ocho.*

MUÑOZ: *¿Los nuestros siguen avanzando?*

PEÑA: *La brigada de Jiménez espera que vuelen el puente.*

MUÑOZ: *Si tuviéramos los nuevos visores...*

PEÑA: *Pst. Cuidado: Escatón, Pinares, Navas, Puerto Veleto y otros pueblos se han sublevado esta noche.*

MUÑOZ: *¿Hasta dónde?*

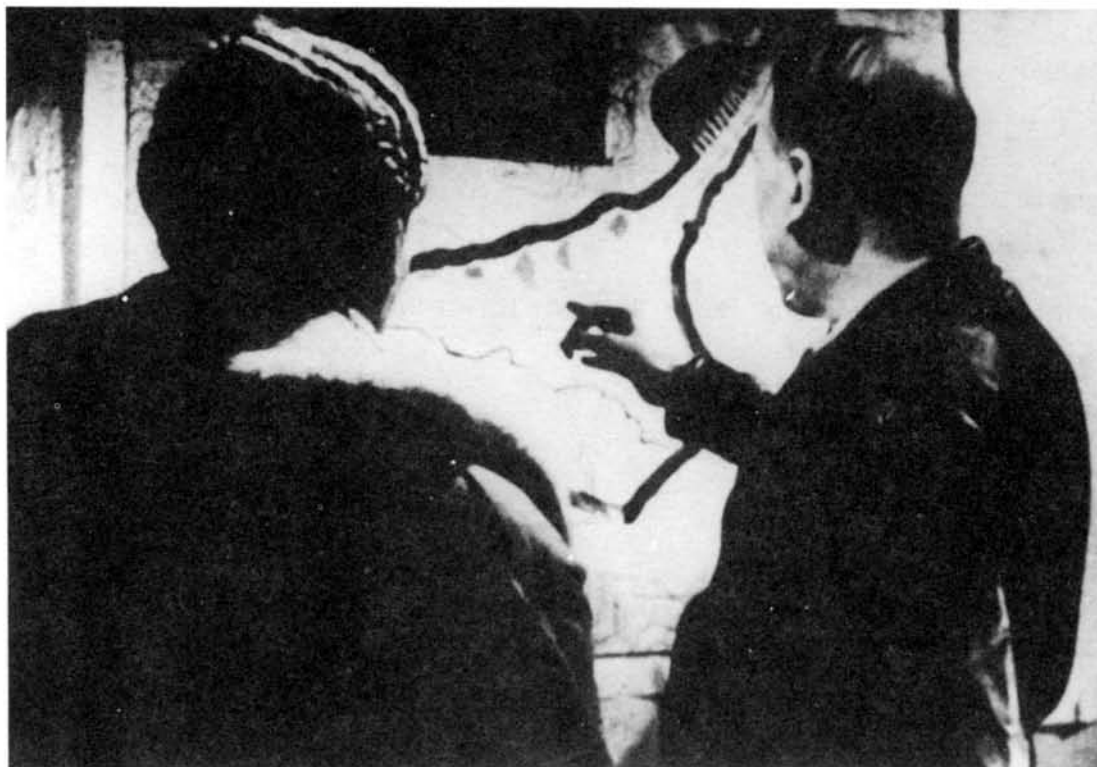
PEÑA: *Hasta Linás.*

MUÑOZ: *A estas horas sus refuerzos sólo pueden llegarles por la línea de Zaragoza.*

PEÑA: *Por eso Jiménez atacará tan pronto como vuelen el puente... pero volar el puente, uno contra ocho...*

MUÑOZ: *Nos alegramos todos de que hayas vuelto, comandante.*

TIMBRE DEL TELEFONO



“El despacho pequeño de Peña, en el campo de aviación. Los dos hombres en plano medio de espaldas. Peña indica con la mano las posiciones de los pueblos, en el mapa, hasta señalar la de Linas”. Al dorso: SECUENCIA III-2

cámara le sigue. Peña descuelga y queda en plano medio, de perfil, vuelto hacia la derecha.

Mientras habla Peña la cámara lo sitúa en la extrema derecha del campo visual, tomándolo casi de frente. Al fondo, Muñoz se ha adelantado hacia los paracaídas. Toma uno y hace ademán de ponerselo, Peña cuelga y se vuelve hacia Muñoz. Peña, está ahora casi de espaldas. Muñoz, de frente, un poco más lejos.

Muñoz asqueado, cuelga, tirándolo, su paracaídas en la percha.

5.
Plano medio de Muñoz: tiene por fondo la “foto” del puente de Zaragoza.

6.
Plano medio, de Peña. Después de un silencio durante el cual enciende un cigarrillo, Peña levanta los ojos y habla lentamente.

PEÑA: *¡Diga! ¡Diga! (rezongando) ¡Rediós cuando cambiarán este trasto! ¡Oigo! ¡Diga! (La Jefatura). Sí. Bien. Evidente: a sus órdenes.*

PEÑA: *Ni hablar de salir, Muñoz.*

MUÑOZ: *¡Lástima no haber salido antes!*

PEÑA: *No tenemos bastantes aviones para darles el gustazo de que se los carguen porque sí.*

MUÑOZ: *Pero ¡qué objetivo! Ahora todo depende del puente.*

PEÑA: *No falta gente nuestra del otro lado.*

MUÑOZ: *Aún en la ciudad.*

PEÑA: *Sobre todo en la ciudad.*

DISOLVENCIA

SECUENCIA IV

DECORADO: Trastienda de una droguería

1. Exterior.

Desde lo alto de una casa de la ciudad o desde cualquier otro lugar que permita tomar una vista de conjunto sin que tenga el aspecto de una fotografía aérea. Panorámica lo más larga posible que acaba hundiéndose en el hueco de una calle vacía. Es el amanecer. En la acera de la calle el Delegado Militar anda pegado a una pared.

RUIDO BASTANTE FUERTE DE CAÑÓN.

2.

Plano medio del Delegado Militar tomado desde abajo. La cámara le sigue y le ve detenerse ante una tienda con el cierre echado. (Decorado real).

DISOLVENCIA

EL RUIDO DEL CAÑÓN SE HACE MAS DEBIL.

3.

La cámara encuadra, una caja de mariposas colgada en la pared. Se ve caer una o dos mariposas a consecuencia del ruido más fuerte del cañón. La cámara retrocede lentamente.

Se descubre en plano medio a dos hombres, Carral y el Delegado Militar, sentados. Carral golpea la mesa con su lápiz. Los dos escuchan con atención el cañón.

CARRAL: *¿Ya los nuestros?*

DELEGADO MILITAR: *Sí.*

CARRAL: *¿Andarán cerca del río?*

DELEGADO MILITAR: *Ya están allí.*

El Delegado Militar cambia de expresión para volver al "asunto".

DELEGADO MILITAR: *El parte dice: el puente sobre todo.*

CARRAL: *Esto depende de Linás. Sin Linás no podemos con el puente.*

DELEGADO MILITAR: *Los nuestros se han hecho con el pueblo esta noche.*

CARRAL: *Entonces tienen que aguantar allí. Si no hay más que policía vigilando el puente, va bien. Si no...*

4.

Plano cercano de la cara del Delegado (visto por Carral) mira un papel en su mano.

DELEGADO MILITAR: *El puente está minado bajo tierra, ¿no?*

CARRAL: *Desde luego, pero si los moros llegan a Linás... el puente estará custodiado por el ejército y será difícil hacer nada. No somos bastantes. Una cosa así solo puede hacerse con camaradas seguros.*

DELEGADO MILITAR: *¿Qué entiendes por seguros?*

CARRAL: *Probados.*

5.

Plano cercano de Carral. Se corta a la mitad del gesto de Carral.



“Se descubre en plano medio a dos hombres, Carral y el delegado militar, sentados Carral golpea la mesa con su lápiz. Los dos escuchan con atención el cañón”. Al dorso: SECUENCIA IV-3. Propiedad de Max Aub



“Trastienda de una droguería en la que aparecen en plano medio Carral, González y el delegado militar”. Al dorso: SECUENCIA IV-8

6.
Durante el diálogo Carral — Delegado Militar se descubre la sala. Carral y el Delegado Militar quedan fuera de cuadro.

Al final del diálogo, la cámara encuadra la puerta.

Carral entra en cuadro. Va hacia la puerta, la abre y llama a González. Se corta a la palabra “González”.

7.
Plano medio desde la esquina del mostrador. La cámara sigue a González, cuando entra en el despacho. Carral vuelve y se sienta.

8.
Plano medio para tomar la entrada de González, hasta tomar a González y al Delegado Militar de frente.

9.
Plano medio. La cámara toma de frente a Carral y a González.

DELEGADO MILITAR: *¿Cuántas armas tenéis?*

CARRAL: *Un fusil ametrallador, dinamita.*

DELEGADO MILITAR: *¿Bastante?*

CARRAL: *No; poca. Pero en las afueras tenemos más.*

DELEGADO MILITAR: *¿Y en Linás?*

CARRAL: *Espera (Llama) ¡González! ¡González! ¿Cuántas armas hay en Linás?*

GONZALEZ: *Dos fusiles de verdad. Escopetas. Nada.*

DELEGADO MILITAR: *GRUÑE.*

GONZALEZ: *Un poco de dinamita, les enseñé yo a servirse de ella... pero no tienen experiencia.*

DELEGADO MILITAR: *Hay que llevarles más. ¿Podéis salir por otro sitio que no sea la Puerta Vieja?*

CARRAL: *No, por cualquier otra parte tendríamos que andar por lo menos cuatrocientos metros bajo el fuego de los fascistas.*

DELEGADO MILITAR: *¿Pensáis pasar con vuestras tres pistolas?*

CARRAL: *Los fascistas tienen pistolas. Otros camaradas se están ocupando de esto.*

SECUENCIA V

DECORADO: Comedor, en casa de un fascista.

1.
Cámara sobre vías que atraviesan todo el comedor, desde la entrada hasta el espejo que está en el fondo.

En el campo visual, a la derecha, de frente, en plano medio, bastante grande, el fascista en pijama, sorprendido y asustado. A la izquierda (del espectador) casi de espaldas, la silueta de Pedro, desde su oreja hasta el bolsillo derecho de la americana, a través de la que apunta el cañón de una pistola. Pedro empuja así el fascista hasta que esté adosado junto al espejo. En el espejo, la cara de Pedro, molesto por una mosca; intenta echarla moviendo la cabeza, después maquinalmente intenta sacar la mano derecha del bolsillo y finalmente la echa con un gesto de la mano izquierda. La pistola se apoya sobre el vientre del burgués.

PEDRO: (En voz baja) *¿Dónde están las armas?*

El burgués señala con el pulgar un armario que está a su derecha. En el espejo se ve a Barca, el camarada de Pedro, que se dirige hacia el armario.

2.

La cámara hacia atrás pasa entre Pedro y el fascista y va hacia el armario pasando al lado de la mesa.

Al principio, en primer plano, Pedro y el fascista de perfil. Al fondo, Barca llega al armario, se le ve de cuerpo entero. Mientras Barca intenta abrir la puerta, la cámara adelanta hacia él, plano medio de sus espaldas. En el armario abierto se ven pistolas y víveres. Barca se vuelve hacia la cámara, es decir hacia Pedro.

3.

Pedro y el fascista, vistos desde abajo. Pedro vuelve la cabeza hacia Barca: el fascista se aprovecha de ello para huir por una puerta que está a su izquierda. Pedro duda, saca su mano derecha del bolsillo, donde no tenía pistola alguna. Pedro se decide, cierra con llave la puerta, por la cual acaba de marcharse el fascista y se acerca a Barca. Le da un saco.

PEDRO: *Sostén el saco.*

4.

Plano medio de los dos hombres, Barca sostiene el saco mientras Pedro echa a granel todo el contenido del armario: salchichones, jamones, pistolas, munición.

DISOLVENCIA.

SECUENCIA VI

DECORADO: La trastienda de la droguería donde está el comité de Teruel.

1.

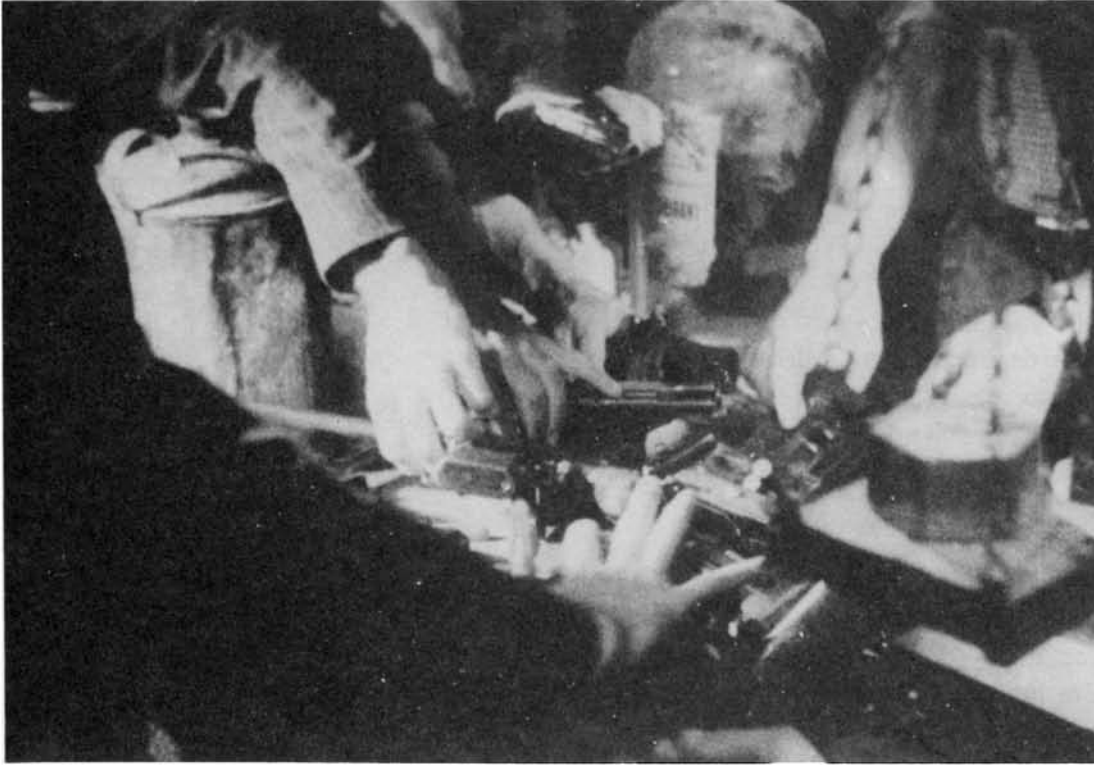
Plano de conjunto. La cámara está al fondo de la trastienda donde se encuentra reunido el comité de Teruel, tras el mostrador. En primer plano, sobre el mostrador, está el fusil ametrallador. Algunos camaradas ocupados trabajando; quizás, en primer plano, González. Al fondo, a la izquierda, la puerta de la trastienda. A la derecha de la puerta, una mesa pequeña, la caja de mariposas, Carral y el Delegado Militar. Se abre la puerta del fondo. Pedro y Barca entran llevando su saco.

RUIDO DE CAÑON.

Se acercan al mostrador, en el que vacían, de un golpe, el saco, cuyo contenido se ve en primer plano. Todos se han levantado y se apretujan alrededor del mostrador. La cámara retrocede. Los hombres toman las armas, las acarician, otros se cortan un trozo de salchichón. Barca tira todavía sobre el mostrador un salchichón y paquetes de balas. Carral se ha cortado con un trozo

VOCES: *¡Salud!*

PEDRO: *Ahí va eso.*



“La trastienda de la droguería donde está el comité de Teruel. Se acercan al mostrador en el que vacían de golpe, el saco, cuyo contenido se ve en primer plano. Todos se han levantado y se apretujan alrededor del mostrador, la cámara retrocede. Los hombres toman las armas, las acarician...”
Al dorso: SECUENCIA VI-1.

de cristal que se rompió dentro del saco. Carral se vendará la mano con un pañuelo.

2.

Carral toma el fusil ametrallador.

Se cambia de plano en el gesto. Plano medio centrado sobre Carral. Se ve todavía perfectamente a Juan.

Los camaradas vuelven a sus mesas, toman sus sacos de cartuchos de dinamita. Dos de ellos cargan con una caja.

4.

Plano de conjunto: la cámara está contra la pared opuesta justo a la derecha de la caja de mariposas. La cámara sigue lentamente el movimiento general dando toda la vuelta a la trastienda desde el comienzo del mostrador, de izquierda a derecha. Los

CARRAL: ¡Puñetero cristal!

EMILIO: Vaya asco de balas. No tocamos ni a veinte.

CARRAL: Ya vendrán otros.

(En tono de mando la voz muy alta). *Entonces camaradas, la cosa está clara:*

Operación primera: Pasar la Puerta Vieja. Imposible salir por otra puerta.

JUAN: ¿Qué hacemos con el control?

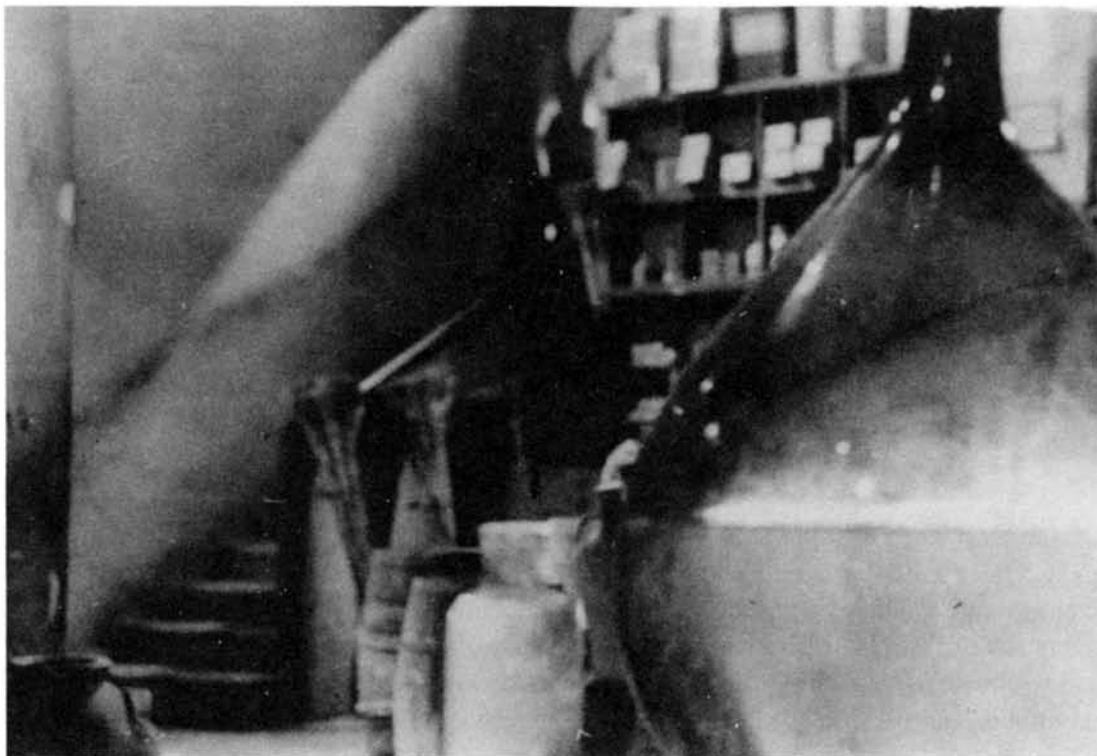
CARRAL: Nos lo cargamos: no hay ni diez hombres.

Segunda: Una vez fuera de la ciudad, llegar al garaje de Arnaldo, allí hay por lo menos dos coches.

Tercera: Los compañeros de Juan, Juan y yo, en uno de ellos para ocuparnos del puente de Zaragoza.

Cuarta: Todos los demás, con González, llevarán la dinamita a Linás. Y se ocuparán de todo lo referente a ese pueblo. Nada más.

"La trastienda de la droguería donde está el comité de Teruel".
Al dorso: SECUENCIA VI entre 4 y 5



camaradas acaban los preparativos y salen, los unos tras los otros. Los últimos, los que llevan la caja. Cuando la trastienda queda vacía, se continua el movimiento de la cámara que acaba enmarcando la caja de mariposas, el ruido de una gran salva de artillería hace caer las últimas.

RUIDO DEL CIERRE METALICO DE LA CORTINA DE LA TIENDA QUE EMPIEZAN A LEVANTAR.

5.
La tienda (escobas y plumeros). La cámara toma la pared y el cierre metálico. Los camaradas, que llenan la tienda, esperan que el dueño haya terminado de levantar el cierre. Después empiezan a salir.

6.
La calle delante de la tienda. El cámara toma la tienda de frente, de manera que se vean salir los hombres de cuerpo entero. El dueño está en el quicio de la puerta. Mira a sus camaradas que pasan los unos tras los otros delante de él, los últimos llevan la caja. La cámara se detiene un segundo sobre el dueño y después enfoca la calle para ver los hombres, que vuelven una esquina.

DISOLVENCIA

SECUENCIA VII

DECORADO: Una calle (La calle de Santa Ana, en Barcelona.)

1.
La cámara, sobre los railes del travelling. El grupo de los guerrilleros entra por la izquierda, conducido por Carral. La cámara sigue, lo sigue. Cuando llega frente al n.º. 31, la cámara descubre, al fondo, otra calle perpendicular a la de la escena. (Puerta del Angel).

Carral se oculta en el portal de una tienda gritando. Al fondo en la otra calle desfila la infantería mora al paso. La cámara avanza muy rápidamente hacia Carral centrándose en él. En frente hay una tienda de calcomanías. Carral, con mucho cuidado, mira el desfile de los moros. Carral se echa hacia atrás; el cristal del escaparate de su derecha queda agujereado por la primera bala.

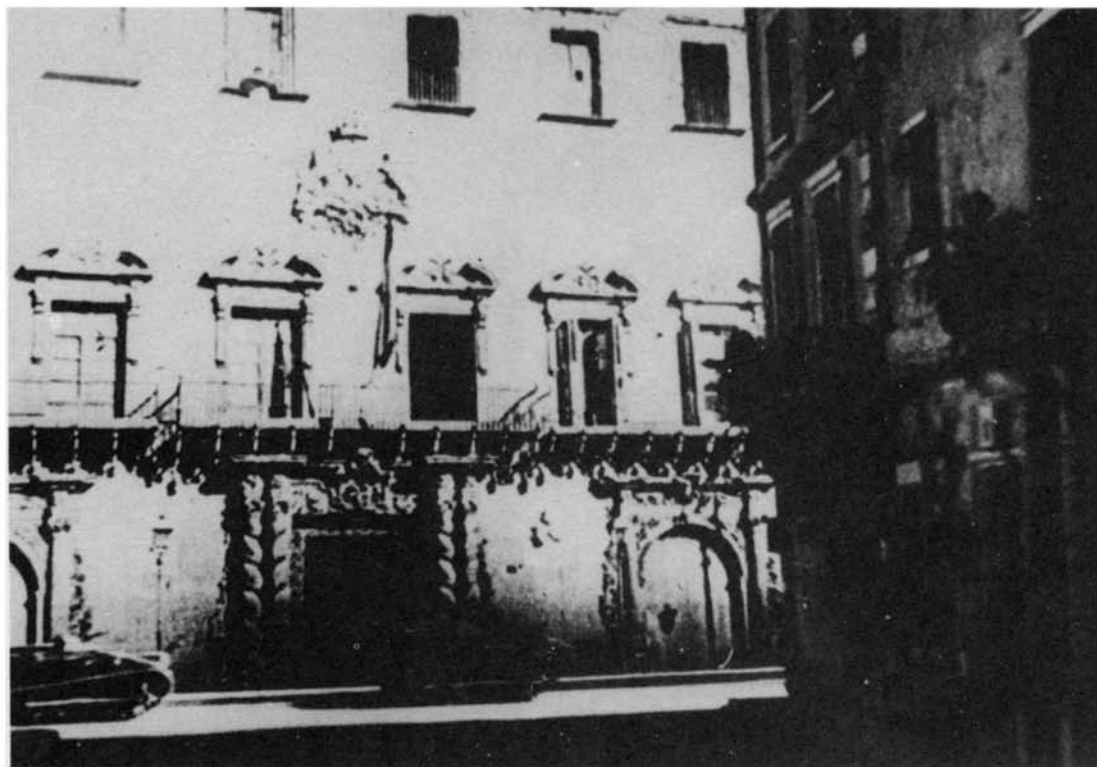
2.
Carral levanta los ojos y busca de qué ventana frontera ha salido el tiro.

3.
Lo que ve Carral: una ventana protegida por una persiana per-

RUIDO DE LOS PASOS QUE SE
PROLONGARAN DURANTE TODA LA
ESCENA.

CARRAL: ¡A los portales!

PRIMER TIRO DE PISTOLA.



"La calle de Sta. Ana
de Barcelona donde se ve
la Puerta del Angel".
Al dorso: SECUENCIA VII-1



"La calle de Sta. Ana de Barcelona".
Al dorso: SECUENCIA VII-1



Foto tomada de la edición de *Sierra de Teruel* publicada por Ediciones Era, México, 1968. Numeración del libro, SECUENCIA VII-2: "Carral levanta los ojos y busca de qué ventana frontera ha salido el tiro".

forada por un agujero. Enseguida se vé aparecer el segundo agujero.

(Acercamiento lo suficientemente grande para que se vean claramente los agujeros de las balas.)

4.

Se supone a Carral visto por el que tira. Plano tomado, en contraposición con el N°. 2., de arriba a abajo, desde la ventana.

La segunda bala tampoco ha herido a Carral y ha agujereado por segunda vez el cristal del escaparate.

Se barre la cámara lentamente hacia la izquierda y entra una reja en el campo visual. Damián y Luis están delante de ella.

5.

Cámara sobre el travelling. Plano en el mismo ángulo que el final del anterior.

El movimiento del travelling concuerda con la panorámica anterior. Luis es herido en el brazo por la tercera bala. De su mano válida hace ademán de sacar un cartucho de dinamita de su saco, pero Damián le contiene.

El travelling continua. Vemos ahora, la puerta de la tienda "Au Grand Chic" donde se encuentran González y Ramos. Ramos crispera una mano sobre el vientre.

5.

Vuelve a ponerse la cámara en movimiento, con otro objetivo. La mano de Ramos se ve ahora mucho mejor, la vuelve; la sangre escurre entre los dedos, la palma está tinta en sangre. Ramos cae. No se toma sino el principio de su caída con este objetivo.

6.

Se vuelve a tomar el objetivo de base del travelling, para impresionar el fin de la caída de Ramos, continuando siempre el movimiento general. Se llega a la puerta de la perfumería donde se encuentra Barca solo. No le dan. La cámara continua su viaje y llega al portal de piedra donde se encuentran Pedro y Manuel. La cámara se detiene.

7.

Plano medio de los hombres un poco mayor que los anteriores. Se les ve casi de cuerpo entero. Manuel mira con ansiedad la ventana de en frente.

Manuel está herido en la pierna y va a caer, pero Pedro pone su brazo al través y lo mantiene de pie.

El aparato gira hacia la izquierda hasta la tienda de modas (n°.

SEGUNDO TIRO.

TERCER TIRO COINCIDIENDO CON EL CAMBIO DE PLANO.

CUARTO TIRO.

DAMIAN: *No; tendríamos los moros encima.*

QUINTA Y SEXTA DETONACIÓN.

SEPTIMA DETONACIÓN.

SILENCIO OSTENSIBLE.

PEDRO: *Carga...*

OCTAVA DETONACIÓN.

“La calle de Sta. Ana en Barcelona. (Aparecen los posibles personajes de Ramos y González)...la mano de Ramos se ve ahora mucho mejor, la sangre se escurre entre los dedos. Ramos cae. No se toma sino el principio de su caída con este objetivo”. Al dorso: SECUENCIA VII-5



Foto tomada de la edición de *Sierra de Teruel* publicada por Ediciones Era, Mexico, 1968. Numeración del libro, SECUENCIA VII-7: “Plano medio de los hombres un poco mayor que los anteriores. Se les ve casi de cuerpo entero...”

25) “Ramos de Gra”, donde están Agustín y Salvador detrás de la caja de dinamita.
Salvador cae.

CUATRO DETONACIONES SUCESIVAS.

8.
Plano medio más cercano. Se ven a los dos hombres y algo del escaparate. Fin de la caída de Salvador; la vitrina, una bala rompe una percha que sostiene un sombrero. Agustín levanta la cabeza hacia la ventana, la mira con odio.

9.
Panorámica de derecha a izquierda sobre las ventanas, tomada desde abajo. Acaba sobre la ventana de la persiana, ahora perforada por quince agujeros. Luego la cámara baja y enfoca un letrero colgado del balcón: “Sociedad de tiro y esgrima”.

EL RUIDO DE LOS PASOS DEL DESFILE
SE DESVANECE.

10.
En la puerta del “Grand Chic”. González y Ramos de pie. La cámara no está completamente de frente y se descubre al fondo la Puerta del Ángel vacía: los moros ya han pasado, González se inclina y se cerciora de que la calle está desierta. González quiere salir y ve a los otros salir de los portales. Ramos detiene a González tirándole del pantalón. La cámara adelanta hacia los dos hombres de manera que llega a tener a Ramos y a la pierna de González en primer término. La cámara adelanta todavía más de manera que la mano queda en primer plano. Suelta el pantalón dejando una mancha de sangre (la forma de los dedos) González se suelta. La cámara le sigue. Todos los hombres se reúnen sobre la otra acera, poco más o menos a la altura del “Gran Chic”. El grupo en plano general.

RAMOS: *No quiero morir hasta mañana.*

11.
Plano medio de Carral, en el centro del grupo.
Sale del ángulo visual y se inicia un movimiento general de marcha.

CARRAL: *Gutiérrez, tú te quedas con los heridos y ahora nosotros a la puerta.*

12.
La cámara muy baja en el suelo, hacia la persiana agujereada. Sancho en plano medio, de perfil, pasa, duda un momento, quiere sacar un cartucho de dinamita (mira a la ventana). Otro guerrillero que pasa tras él lo arrastra, se les sigue, hacia la izquierda. A los tres metros Sancho cae, herido por una bala que le entra por la espalda. Todos los otros guerrilleros se apretujan contra la pared de la derecha y continúan su carrera, mientras el cuerpo de Sancho queda extendido en primer plano. El grupo dobla a la derecha al cabo de la calle.

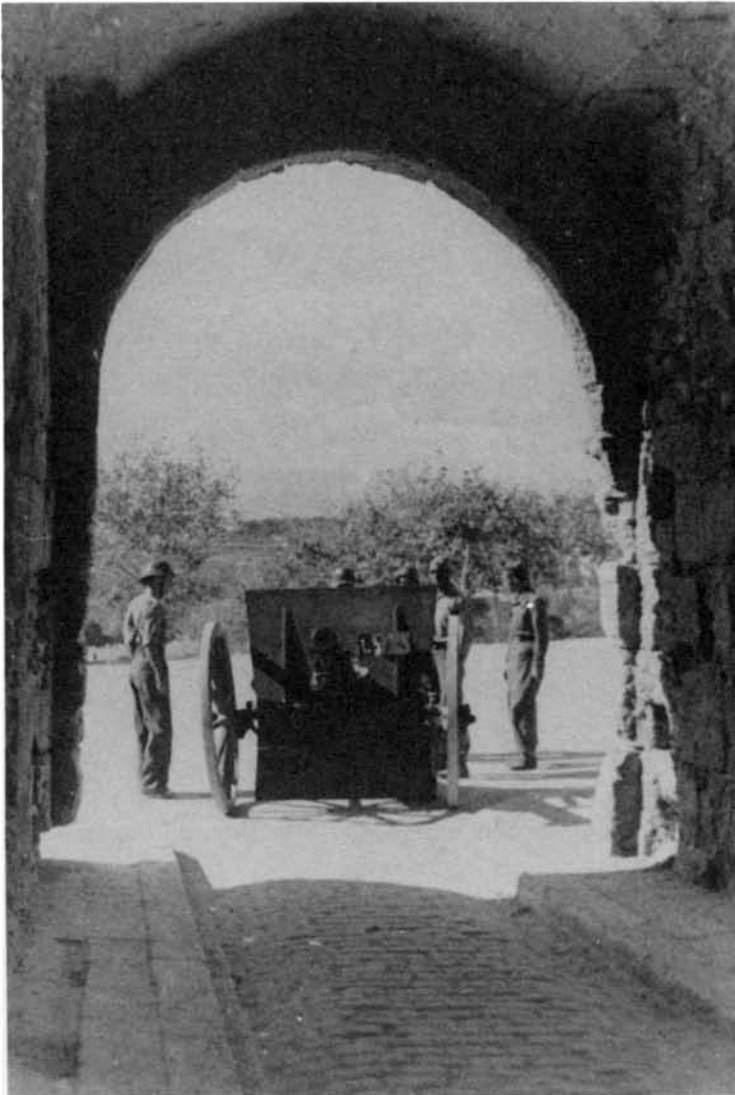
SECUENCIA VIII

DECORADO: Angulo de la calle escalonada con la explanada. (Tarragona).

Entre la secuencia VII y la VIII colocar un plano tomado desde lo alto de la calle escalonada: tomar un plano medio del paso de los guerrilleros y verlos empezar a bajar la escalera. Al fondo, a ser posible, se ve de espaldas (Peligro: el mar, no descubrir más allá de la explanada).

1.

Plano general, bastante alejado. La cámara al final de la calle. Se ven llegar de lejos a los guerrilleros que bajan los escalones. Llegan así hasta la esquina de la calle. Se les toma precisamente de cuerpo entero. Antes de asomarse, dudan un momento. Después Pedro se adelanta y mira con mucha prudencia. La cámara gira hacia la derecha. La calle con escaleras sale del campo visual salvo el trozo en que se encuentra Pedro, y a la derecha se descubre toda la explanada con un cañón al fondo, delante de la puerta.



Al dorso Secuencia VIII-1,
pero aparece tachado.
NO APARECE EN EL FILM.



“Similar al anterior pero con los guerrilleros, y abajo, asomándose a la explanada”.
Al dorso: SECUENCIA VIII-1 a

2.
Plano medio de Pedro que se ha vuelto a echar hacia atrás, apoyando la espalda contra la pared. A la parte derecha, continúa viéndose la explanada con el cañón.

PEDRO: *Tienen un cañón.*

3.
Plano medio de los hombres de pie. Debe verse todo el grupo como en el n.º. 1. Pero la cámara está más a la izquierda. Carral se ha adelantado. Está al lado de Pedro: Barca se ha adelantado cuando es interpelado.
Los otros escuchan y, uno tras otro, echan una ojeada prudente hacia la explanada.

CARRAL: *¿Quién entiende algo de cañones?*

PEDRO: *Tú, Barca, ¿No serviste en Marruecos?*

BARCA: *Sé lo que es un cañón pero no sé como se maneja.*

CARRAL: *¿El 7½ cada cuanto dispara?*

BARCA: *Creo que 15 disparos al minuto. Esta es la teoría.*

CARRAL: *Cada 4 segundos.*

4.
Con otro objetivo, se parte un plano medio bastante cercano de Barca y se gira sobre algunas caras para acabar sobre González. Se lee sobre su cara una duda evidente.
El ruido del cañón ha hecho su efecto.
La cámara enfoca también a Juan.

BARCA: *Esto es la teoría.*

RUIDO DE CAÑÓN MUY LEJANO.

GONZALEZ: *¿Y si saliésemos por la parte de abajo?*

JUAN: *Hay que pasar por la puerta, no hay más remedio. Allá abajo está lleno de tropas suyas.*

5.
La cámara en la explanada, a la derecha de la calle. Los hombres casi de cuerpo entero. Carral se adelanta a su vez hasta la esquina, mira durante bastante tiempo, la explanada y el cañón. Está ahora en plano medio, de perfil, vuelto hacia la derecha.

“Angulo de la calle escalonada con la explanada (Tarragona). Plano general bastante alejado. La cámara al final de la calle. Se ven llegar de lejos a los guerrilleros que bajan los escalones. Llegan así hasta la esquina de la calle. Se les toma de cuerpo entero...” Al dorso: SECUENCIA VIII-1 b



Se vuelve para hablar a sus camaradas.

6.

Acercamiento de Agustín.

7.

El conjunto del grupo como en el primer plano de la secuencia. Carral explica con gestos las direcciones. Todo el grupo sube rápidamente la escalera y se le sigue hasta arriba (hasta donde se puede).

CARRAL: *Con un coche los haremos polvo.*

PEDRO: *He visto uno en la calle de Móstoles.*

AGUSTIN: *Sí, un Packard ocho cilindros.*

8.

El grupo al llegar a la parte alta de la escalera se separa. La cámara está colocada para verlos llegar. (Se filmará desde lo alto de la escalera). Carral y Agustín salen hacia la derecha, los demás hacia la izquierda. La cámara gira hacia la derecha y alcanza a Carral y a Agustín, de espaldas. Se les ve salir hacia la izquierda.

CARRAL: *Bueno, tú que eres chofer, ale, conmigo. Vosotros dais la vuelta y esperais allá atrás y cuando nos echemos encima del cañón, duro con ellos.*

SECUENCIA IX

DECORADO: La calle de Móstoles y la Explanada de Tarragona.

1.

En primer plano y de frente, parado en la calle de Móstoles, el auto. Al fondo Carral y Agustín, se acercan. Llegan al coche

(es un coche americano viejo bastante antiguo, decapotado). Se sientan en los asientos delanteros pero apenas han abierto las portezuelas un perro que estaba detrás se levanta. Carral le hace salir del coche y se sienta. Mientras tanto Agustín se ha sentado y ha puesto el motor en marcha.

EL ARRANQUE.

2.
Los dos hombres están sentados. Plano medio; sin mirarse, se hablan, mientras Agustín está muy ocupado con un adminículo cualquiera del coche, Carral se ocupa en poner a punto su fusil ametrallador.

AGUSTIN: *Aun a toda velocidad si entras de costado contra cualquier cosa no te matas siempre.*

CARRAL: *Y marras el cañón...*

CHILLAR DE GOLONDRINAS.

CARRAL: *Tampoco de frente se mata uno siempre.*

El coche arranca.

3.
Plano medio. Desde la acera, se ve arrancar el coche: apenas se ha movido cuando el perro da un salto y vuelve a su sitio anterior.

4. (Con proyección de fondo)
Plano medio desde la parte delantera del coche: los dos hombres y el perro, que se han erguido y ha puesto sus patas entre ellos. Carral se vuelve.

5.
Plano general. El coche dobla a toda velocidad la esquina de la calle de Móstoles con la Explanada. La cámara está colocada en el exterior del viraje. Tan pronto como se hallan en la Explanada, Carral empieza a disparar. La cámara gira y se ve el final de la Explanada. Delante de la puerta, el cañón que los artilleros están volviendo hacia el coche.

RUIDO DE LAS RUEDAS AL TOMAR LA CURVA.

FUSIL AMETRALLADOR.

6.
Plano medio del cañón y de sus sirvientes. La cámara de frente a la posición final del cañón. Se ve sobre la tierra, los rastros de polvo que producen las balas, demasiado bajas, de Carral. El oficial fascista se esfuerza en volver el cañón, tres soldados se echan sobre el cañón para moverlo más aprisa.

EL SARGENTO GRITA ORDENES DE TIRO.

7.
El coche visto por los fascistas. Se ve lejos, zigzaguea. En primer plano, algo del cañón.

8.
Plano general lejano, hacia el paredón. El coche atraviesa a toda velocidad zigzagueando. Carral continua disparando.

FUSIL AMETRALLADOR.

9. (Con proyección de fondo).

“Plano general. El coche
dobla a toda velocidad la
esquina de la calle de
Móstoles con la explanada. La
cámara está colocada en el
exterior del viraje. Tan pronto
como se hallan en la
explanada, Carral empieza
a disparar...” Al dorso:
SECUENCIA IX-5

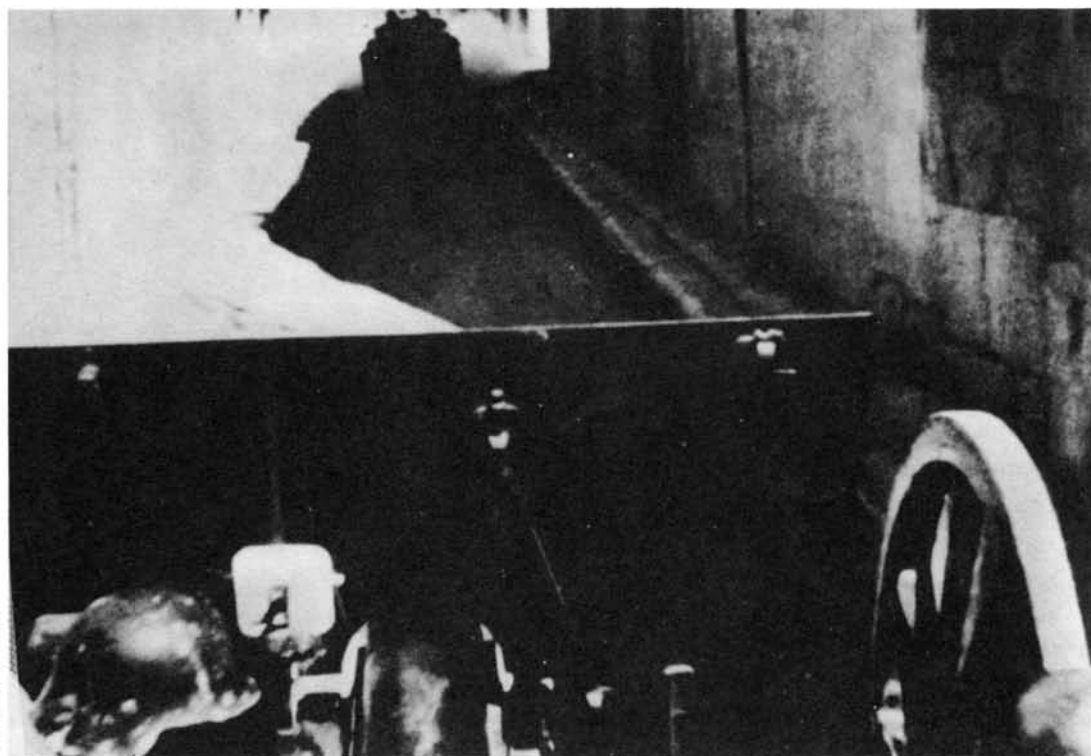


Foto tomada de la edición de
Sierra de Teruel, publicada en
Ediciones Era, México, 1968.
Numeración del libro.
SECUENCIA IX-10: “La cámara
sobre un practicable, tras el
cañón de los fascistas...”

Plan cercano de Carral y Agustín. (Para la proyección rodar en el ángulo deseado la explanada de Tarragona). Carral, en primer plano tirando a lo más que puede. Agustín conduce. El perro. (Es posible que se pueda tomar este plano a base de una panorámica tomada desde muy lejos con un objetivo 200 ó 500 mm.)

10.

La cámara sobre un practicable, tras el cañón de los fascistas. Se ve el cañón entero con sus servidores. Estos han conseguido tomar su sitio, el que apunta da vueltas a toda velocidad a su manivela intentando enfilar al coche. El tubo del cañón baja lentamente. Al fondo, el coche zigzagueando.

11.

En primer plano la tronera del escudo del cañón. Se ve el tubo que intenta seguir el auto que está al fondo (probablemente será más fácil realizar este plano con proyección de fondo y situar un plano idéntico al 7, pero sin primer plano. En el estudio bastará entonces colocar la tronera y el tubo en movimiento para obtener el efecto deseado. Se puede ensayar directo.)

12.

Plano medio, de frente, de Carral y Agustín. De fondo para la proyección tomar la parte posterior del coche, mientras este zigzaguea. Carral continúa disparando. Agustín conduce. El perro, detrás. Carral deja de disparar unos segundos.

CARRAL: *¿Qué esperan para disparar?*

13.

La cámara sobre el practicable, tras del cañón. El sargento ante la imposibilidad de disparar, se sienta sobre el afuste del cañón y se inclina para apuntar directamente (mira a través del tubo).

14.

La cabeza del sargento (perfil) en primer plano mirando a través del tubo.

15.

En primer gran plano, lo que vé el sargento a través del tubo, es decir: en primer plano, el interior del cañón, las rayas. Al fondo, el coche que, en zigzag, entra en el campo de cañón y sale por instantes. Pero como se supone que el cañón se mueve para seguir al coche, el fondo debe desplazarse de izquierda a derecha e inversamente. Naturalmente, este plano debe ser completamente trucado y tomado con proyección de fondo.

1. Construir un cañón (solamente un alma de cañón) con las rayas muy visibles, de un diámetro aproximado de 30 cms. y de un largo a determinar. Esto debe ser hecho según medidas precisas y haber decidido qué objetivo se empleará.

2. Tomar, para la proyección del fondo, un plano del coche zigzagueando a la distancia deseada, (observar la aproximación progresiva del coche de un plano al siguiente, pero este plano debe ser tomado, haciendo pequeños panoramas siguiendo el coche, se tendrá así un fondo móvil. Por otra parte tener mucho cuidado que el coche no quede centrado y se pasee a través del campo visual).

“El choque. La cámara está en el suelo, lo más cerca posible del verdadero choque”
Al dorso: SECUENCIA IX-20



16.

Plano medio. Los sirvientes cargan el obús, y cierran la culata.

VOZ DE MANDO: ¡Fuego!

17.

Proyección de fondo, plano americano de Carral y Agustín. El parabrisas aparece con un agujero redondo con estrias alrededor. El perro ha quedado partido en dos trozos. La sangre mana. Carral y Agustín han bajado la cabeza, la levantan con cortes. Carral vuelve a disparar.

DETONACIÓN.

18.

Plan medio de los sirvientes del cañón, alocados. Uno de ellos recoge una piedra y la tira contra el coche. Después los hombres huyen para evitar el choque. El coche se encuentra entonces a pocos metros del cañón. La cámara girará del cañón al coche.

FUSIL AMETRALLADOR.

19.

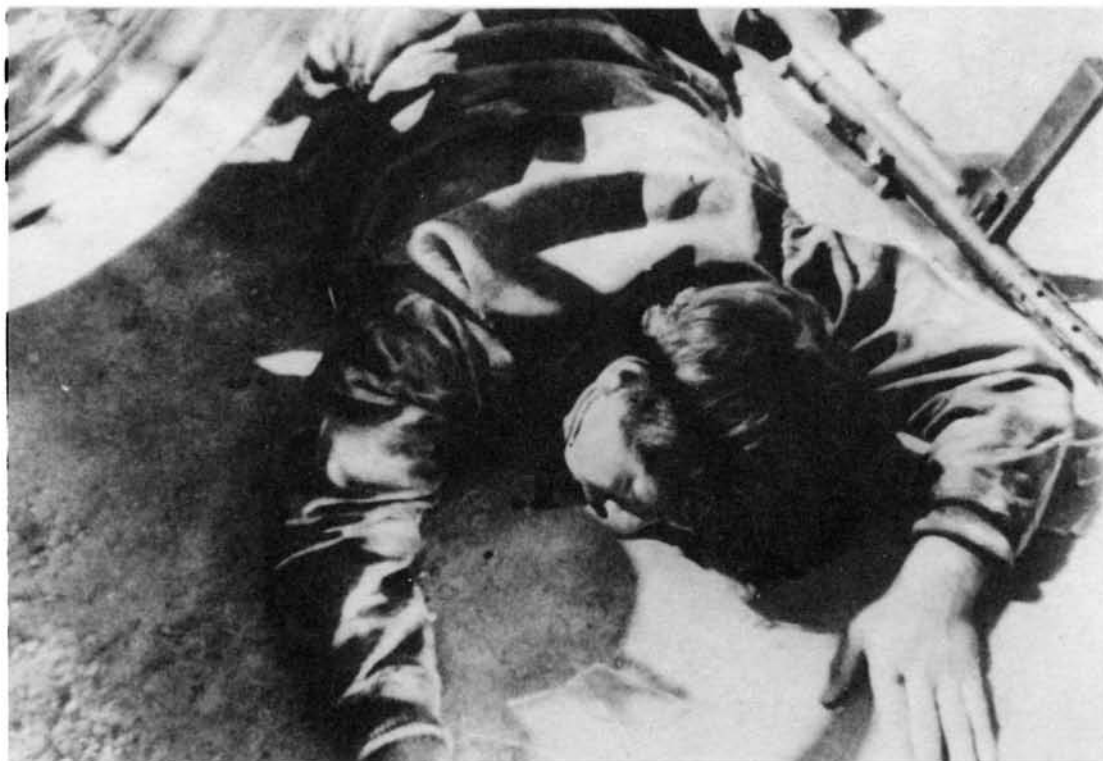
Proyección de fondo. Plano muy cercano, el mayor posible de las caras de Carral y Agustín. Los dos hombres cierran los ojos. Como fondo, siempre, el paisaje que huye.

20.

El choque.

La cámara está en el suelo, lo más cerca posible del verdadero choque. Una de las ruedas del cañón se desprende y atraviesa el campo visual. Varias piezas vuelan destrozadas.

FIN DE LOS DISPAROS DEL FUSIL AMETRALLADOR.
UN SEGUNDO DE SILENCIO.
CHILLIDOS AGUDOS DE GOLONDRINAS.



"Se empieza un gran plano sobre la cara de Carral muerto..." Al dorso: SECUENCIA: IX-22 a



"Un vuelo de golondrinas cambia de dirección". Al dorso: SECUENCIA IX-22

21.

La parte alta de las murallas y el cielo. Un vuelo de golondrinas cambia de dirección.

LOS GUERRILLEROS DISPARAN CONTRA
LOS SIRVIENTES DEL CAÑÓN.

22.

Se empieza en gran plano sobre la cara de Carral muerto. Sombras de golondrinas. Después la cámara retrocede y descubre a Agustín y el perro. Componer esta imagen con el mayor cuidado. En el fondo los guerrilleros han salido por la puerta y llegan corriendo hacia la cámara disparando contra los fascistas. Los guerrilleros vienen hacia la cámara y pasan corriendo sobre el cañón destrozado y sobre los cuerpos de sus camaradas.

23.

Plano medio de los guerrilleros que se alejan de la cámara, corriendo. En el primer plano, los restos del choque. Los guerrilleros bajan campo adelante y desaparecen.

SECUENCIA X

DECORADO: Las murallas de Tarragona.

1.

Plano medio de los guerrilleros, corriendo. Pasan por delante de la cámara y desaparecen detrás de un pequeño muro.

CAÑÓN Y TIROS DE FUSIL



“Decorado de las murallas de Tarragona. Plano medio de los guerrilleros, corriendo. Pasan por delante de la cámara y desaparecen detrás de un pequeño muro”.
Al dorso: SECUENCIA X-1

2.
Plano medio de los hombres que corren inclinados para refugiarse tras el muro que las balas acaban de acribillar. En el fondo, parte de Tarragona.

NOTA: Si es posible, hacer un travelling de 20 a 30 mts. a lo largo del muro bajo, con Tarragona al fondo, se tomará del modo siguiente:

2. sigue.

Travelling: los hombres siguen corriendo: por detrás del muro bajo, encuadrando toda la parte industrial de Tarragona.

Detrás del muro, un árbol oculta el fondo por un instante. Al otro lado, aparece la cartuja de Tarragona. Los hombres siguen corriendo por delante de la cartuja; se detienen para escuchar y tomar aliento; se agachan.

3.
Plano cercano del grupo, destacando las figuras de Pedro y Juan.

4.
Plano medio de González.

5.
Plano medio. Los hombres se enderezan y salen corriendo; se les ve alejarse.

TIROS DE FUSIL.

UNA SIRENA

GONZALEZ: *¿Entran al trabajo?*

DOS O TRES SIRENAS MAS.

UN TOQUE A REBATO.

10 TOQUES A REBATO DE LAS CAMPANAS.

50 TOQUES A REBATO

20 SIRENAS

JUAN: *Los nuestros han tomado las fábricas.*

SILBIDO AGUDISIMO

PEDRO: *Los fascistas...*

ALBOROTO

GONZALEZ: *Corramos; no estamos lejos del garaje.*

DISOLVENCIA

NOTA: Si no es posible el travelling se filmarán dos panorámicas; la primera siguiendo a los hombres mientras pasan frente a la parte industrial de Tarragona, para terminar en el árbol; la segunda empezando en el árbol, y siguiendo a los hombres mientras pasan ante la Cartuja hasta el final.

SECUENCIA XI

DECORADO: Interior del garage.

1.
Plano medio. La cámara aproximadamente en el centro del fondo del garage, más cerca del lado de la forja. Al fondo, cerca de esta González y Pedro pasan delante de la forja donde trabaja un individuo que al verles deja de trabajar y les conduce enseguida hacia el centro del garage, hacia la cámara.

El grupo se detiene en el centro, cerca de varios coches alineados. Allí les aguarda otro empleado del garage.

EMPLEADO GARAGE (andando) *¡Salud! Sabía que los nuestros se acercaban...*

SIRENAS Y CAMPANAS.

...pero cuando oi eso...

comprendí...

GONZALEZ. *¿Están llenas las dos?*

2.

Plano medio.

El segundo empleado enseña a González los capós de dos autos llenos de dinamita. Después abre también unas maletas igualmente repletas.

3.

Plano medio de González y del segundo obrero: también se distingue a Pedro que sale, después entran los demás compañeros, conducidos por el primer dependiente.

GONZALEZ: (Al primer empleado)

¿Patrullan los fascistas por la carretera?

SEGUNDO EMPLEADO: *Quedan pocos.*

PRIMER EMPLEADO: *El monte es nuestro, pero está cercado.*

SEGUNDO EMPLEADO: *Los moros avanzan: van a llegar pronto.*

4.

Un primer grupo con Juan a la cabeza, se instala en un coche que se pone en marcha y sale del garage. Los demás suben con González en el otro coche.

GONZALEZ: *Ale, Ale, vamos pronto.*

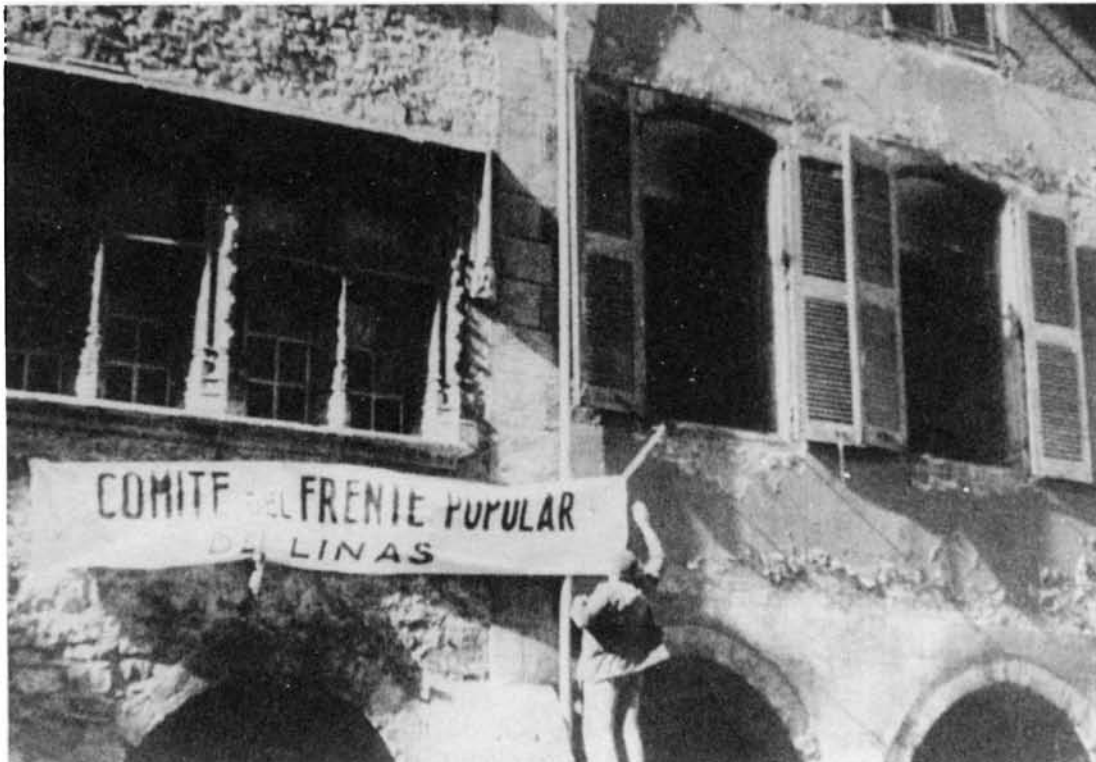
SECUENCIA XII

DECORADO: La plaza de Linás (Cervera) y la sala del Ayuntamiento de Linás.

1.

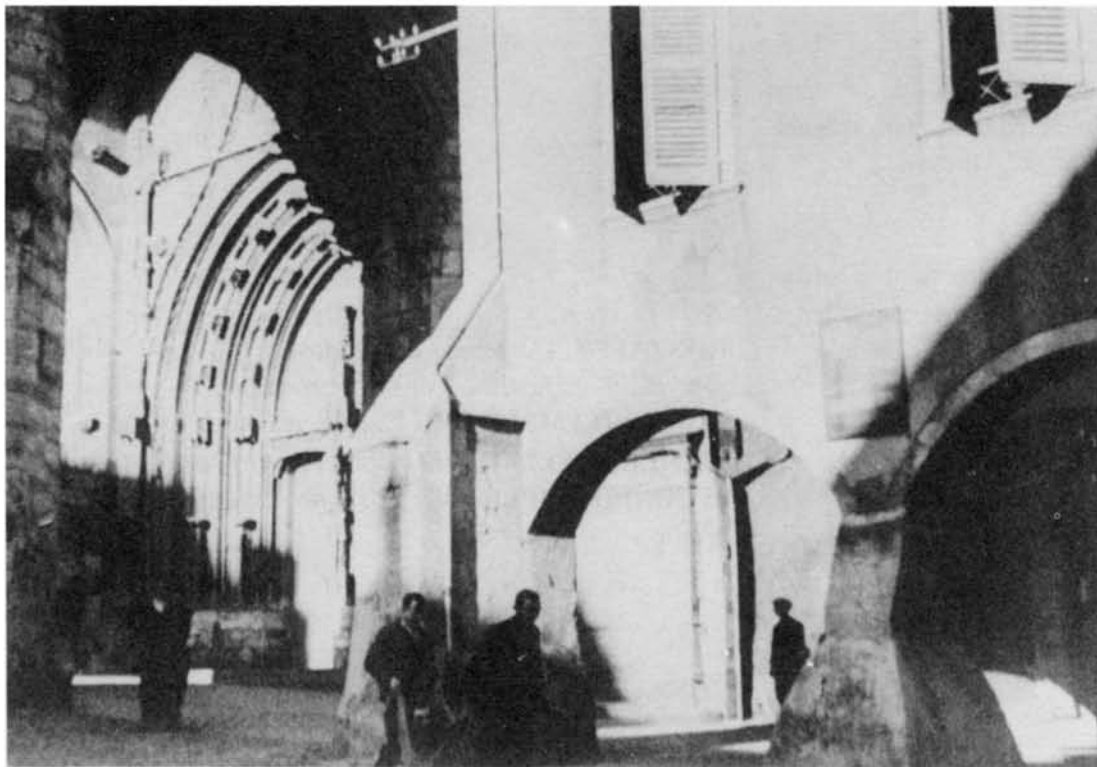
Plano medio tomado de abajo-arriba. Un campesino coloca el rótulo "Comité del Frente Popular" en el balcón. En este plano no se ve más que el principio del texto. Travelling, a lo largo

RAFAGAS DE DISPAROS DE
AMETRALLADORAS LEJANAS.



“Decorado: la plaza de Linás (Cervera). Plano medio tomado de abajo arriba. Un campesino coloca el rótulo «Comité del Frente Popular» en el balcón...”

Al dorso: SECUENCIA XII-1



“Plano de conjunto del Ayuntamiento al fondo de la plaza. (Una arcada en primer término, si puede ser). A la izquierda entra en el campo visual el cortejo de los heridos...”
Al dorso: SECUENCIA XII-3

del balcón, de modo que se vea todo el texto y las cinco cabezas de piedra que sostienen el balcón. (de izquierda a derecha).

2.
Acercamiento de la cabeza que representa “La Vista”.

3.
Plano de conjunto del Ayuntamiento, al fondo de la plaza. (Una arcada en primer término, si puede ser). A la izquierda entra en el campo visual el cortejo de los heridos, pasando a primer plano y dirigiéndose hacia el Ayuntamiento. Los heridos están colocados de modo que miren la cámara. Gustavo es el segundo camillero del segundo herido.

4.
Plano medio, de Gustavo de abajo a arriba. Está mirando al herido que acaba de hablar.

5.
Plano más acercado del segundo herido al pasar. La cámara gira mientras habla.

6.
Plano medio de Gustavo, de abajo a arriba.

SEGUNDO HERIDO: (Al pasar) *Mira que hacernos con el pueblo pa eso...*

SEGUNDO HERIDO: *Dentro de tres horas tendremos a los moros aquí.*

GUSTAVO: *Los nuestros han llegado al río.*

"Plano medio de José.
Al fondo se ve salir a Gustavo
y al Maestro". Al dorso:
SECUENCIA XII-15



7.
Acercamiento del segundo herido, al pasar. (Se le sigue)

SEGUNDO HERIDO: *Los moros estarán aquí dentro de tres horas.*

8.
La cámara baja, toma al primer herido al pasar y después gira hacia atrás y para arriba, sobre Gustavo.

PRIMER HERIDO: *¿Qué coro hacen los compañeros de la ciudad?*

9.
10.

GUSTAVO: *Dicen que ya llegan...*

El segundo herido inclina su cabeza hacia un lado. Está bajo "La Vista". La cámara gira hacia arriba. Gran plano de "La Vista".

SEGUNDO HERIDO: *¿Con fusiles de verdad?*
GUSTAVO: *En la ciudad siempre hay fusiles...*

11.
Plano medio del cortejo de frente. Gustavo entra en el Ayuntamiento con el herido que transporta. Interior de la Sala del Ayuntamiento.

12.
La cámara está colocada de modo que tome a los seis individuos del Comité: centrado sobre el Presidente y Pío. Están mirando a José que está fuera del campo visual.

VOZ DE JOSE: *No.*
PRESIDENTE: *Eres como esto... (golpea la mesa con los nudillos). Expílicate, caracoles.*

13.

Plano medio, en tres cuartos, de José. Por la puerta del fondo entra Gustavo que viene a colocarse al lado de José, de pie.

JOSE: *Ya se lo dije a ese... En boca cerrada no entran moscas.*

GUSTAVO: *¿Entonces qué? ¿Y los heridos? ¿Dónde los llevamos?*

14.

Acercamiento, el mayor posible del Presidente, el Maestro y Pío. El maestro se levanta y sale del campo visual.

MAESTRO: *A mi escuela. Vamos allá.*

PIO: (al Presidente). *José tiene razón, ya hemos hablado bastante. ¿El campo?... Ha visto como lo estaban haciendo durante nueve días, como impedían pasar por la carretera. Ha visto como llegaban los pajarracos y...*

PRESIDENTE: (a José): *¿Tú lo has visto?*

15.

Plano medio de José. Al fondo, se ve salir a Gustavo y el Maestro.

JOSE: *Yo y los otros... Yo... yo los he visto. Pero no es eso. Decían que los nuestros ya estaban aquí, y estáis sólo vosotros. Yo quiero pasar las líneas. Llegar hasta el ejército. (los nuestros).*

16.

Acercamiento del Presidente y el del individuo que está a su izquierda (o sea el campesino segundo).

El campesino hace un gesto con la cabeza señalando la ventana. Antes del final de su frase, se corta.

PRESIDENTE: *No es tan fácil. Si nos dijeras donde está el campo, podríamos mandar otros también.*

CAMPESINO: *Quizás harán más falta aquí, al paso que vamos...*

17.

En primer plano la ventana; en segundo término al exterior, los heridos a quienes llevan en mantas. Gustavo y el Maestro se alejan por la plaza.

18.

Plano de conjunto del grupo. José de pie, de perfil; el Presidente de perfil. Pío de frente.

PIO: *Un campo, es un campo... se parece a otro campo.*

19.

Acercamiento de José.

JOSE: *El campo hay que conocerlo y no se puede decir más, hay que enseñarlo. Sí, enseñarlo a los aviadores... Y yo debería de estar ya arreando.*

20.

Plano general de todo el grupo, sin José. Pío se levanta.

El campesino sentado a la izquierda del Presidente entrega su revolver a Pío.

El presidente tiende el suyo a José.

PRESIDENTE: *¿Vas tú, Pío?*

CAMPESINO: *Cuanto antes mejor.*

PIO: *¿Una pistola?*

PRESIDENTE: *No sobran pero lo primero es lo primero.*

21.

Plano medio de José: al fondo la puerta. José rechaza el revolver con un gesto y enseña su navaja cerrada que ha sacado del bolsillo. Pío ha entrado en el campo visual detrás de José: los dos hombres salen por la puerta.

JOSE: *No gracias. Ya está bien así.*



“Plano medio de frente del Presidente en la ventana. El campesino tercero se coloca a su lado. Los dos hombres miran un instante”. Al dorso: SECUENCIA XII-24

22.

Plano medio del Presidente sopesando el revolver.

El Presidente se levanta y va hacia la ventana. Se le sigue.

NOTA: Es preciso que sea otra ventana distinta de aquella por la cual se ha visto la plaza. En el decorado deben, por lo tanto, preverse dos ventanas en el ángulo derecho.

23.

Plano lejano de manadas de vacas huyendo lentamente vistas desde la ventana, retrocediendo ante el ruido de las ametralladoras. Se sincronizará el ruido sobre el plano que se encuentra, si puede encontrarse. En todo caso podría rodarse en alguna parte de Francia. (Montes d’Aubrac en Auvergne o en Savo-ya?) Entonces se podrá escoger un primer plano conveniente.

24.

Plano medio de frente del Presidente en la ventana. El campesino tercero se coloca a su lado. Los dos hombres miran un instante.

25.

Las manadas siguen huyendo, ahora más de prisa.

CAMPESINO TERCERO: *Hubiese debido tomarlo... Para lo que nos han de servir...*

RUIDO DE LAS AMETRALLADORAS, MAS CERCANAS.

PRESIDENTE: *Tienen por lo menos 50 máquinas de coser, si los de la ciudad no llegan con las armas...*

CAMPESINO TERCERO: *Echan a correr por las ametralladoras de los moros.*

GRANDES GRITOS DE LA MULTITUD EN LA PLAZA.

26.

En el interior de la sala, plano medio de los hombres corriendo de una ventana a otra.

27.

Tomado desde la ventana, plano de conjunto de la plaza. El coche de González acaba de detenerse en la puerta del Ayuntamiento.

SECUENCIA XIII

DECORADO: La plaza del Ayuntamiento. Sala del Ayuntamiento y las calles de Linás (Cervera).

1.

González y sus compañeros bajan del coche que acaba de detenerse (Plano tomado desde la plaza). González, Pedro y Barca entran en el Ayuntamiento. Gentió alrededor del auto. Gritos, preguntas.

RUIDO DE AMETRALLADORAS CADA VEZ MAS CERCANO.
GRITOS Y VOCES.

2.

Plano de conjunto de la sala. González y Pedro se colocan donde estaba José.

PRESIDENTE: *¿Cuántos fusiles?*

3.

Plano medio de frente, de González y Pedro.

GONZALEZ: (Satisfecho) *Doscientos kilos de dinamita y nuestras tropas han llegado al río.*

4.

Plano medio del Presidente, interiormente abrumado, que no quiere molestar a González. A su lado un campesino de cara más expresiva.

PRESIDENTE: *¿Cuántos fusiles?*

GONZALEZ: (Fuera de cuadro). *Ya te he dicho que doscientos kilos de dinamita.*

PRESIDENTE: *¿Qué quieres que hagamos con tu dinamita? No tienes donde meterla...*

SILENCIO

RUIDO DE ESQUILAS MUY LEJANO

5.

Plano medio de González.

GONZALEZ: *En Asturias tampoco teníamos nada y dimos con ello...*

6.

El Presidente se levanta. La cámara retrocede y se ven los campesinos que se levantan, unos tras otros.

PRESIDENTE: *No tienes fusiles. Nosotros y los que no tengan familia resistiremos en el desfiladero lo que podamos, con las escopetas.*

7.

Plano medio de Pedro y Barca agrupados junto a González.

8.

Plano de conjunto de la sala.

CORTINILLA

9.

Plano de conjunto tomado de abajo a arriba: la barricada. En primer término Gustavo y el Maestro: pasan al otro lado por un corredor todavía sin cerrar entre la barricada y la pared. Ocho campesinos trabajan en la barricada, formada de carretones, vigas, tablones, sacos terreros, una máquina segadora y otros instrumentos heterogéneos. Se ve al fondo a Gustavo y al Maestro desaparecer en la curva de la calle.

RUIDO DE ESQUILAS MUY LEJANO.

ESQUILAS LEJANAS.

10.M.

Plano medio. Gustavo y el Maestro, entran en la callejuela cubierta. Se les ve subir alejándose.

RUIDO DE PASOS.

11.

Plano medio (La cámara bajo los pórticos, Gustavo y el Maestro desembocan en la plaza, la atraviesan y entran en el Ayuntamiento, en la plaza se ve a un coche para evacuar los heridos; distintos instrumentos llevados a la barricada por gentes de muy distinta condición y más heridos.

12.

Plano de conjunto de la sala del Ayuntamiento. El grupo, en la puerta del fondo. Entran Gustavo y el Maestro.

GUSTAVO: (Al Presidente) *No podemos más. Hay que llevar más gente para los heridos. Los que los llevan están reventados.*

MAESTRO: *No hay senderos ni a derecha ni a izquierda. Y no hay más remedio que traerlos andando.*

GUSTAVO: *A la derecha el talud del monte... a la izquierda el vacío.*

GONZALEZ: *¿El camino? ¿Está en la falda del monte? ¿Es dura la subida?*

GUSTAVO: Sí.

13.

Plano más cercano del grupo. Con Gustavo y el Maestro.

14.

Plano medio de González y Gustavo. Uno al lado del otro, hablando.

GONZALEZ: *¿Los moros pasarán forzosamente por ahí?*

GUSTAVO: *No pueden pasar por otro sitio.*

GONZALEZ: *No preocuparse todavía. No estamos enterrados. Ni los del puente tampoco. (Al Presidente). Sin hablar de tí ¿a quién le hacen más caso aquí?*

PRESIDENTE: *Al Maestro.*

15.

Plano medio hacia el Presidente.

16.

Plano de conjunto.

GONZALEZ: *De acuerdo: Tú, Maestro, te vas con Barca. Vamos allá, como en Asturias. Vais de casa en casa y que traigan aquí todo lo que pueda estallar. (Al Presidente). ¿Hay arcilla en el pueblo?*

Fermin se levanta.

Se ve salir al Maestro con Barca y dos campesinos; después sale Fermín.

PRESIDENTE: *Más que fusiles.*

GONZALEZ: (A Barca) *No te olvides de los pucheros. Si se les tapa con arcilla sirven. Vamos abajo. Uno que vaya a buscar arcilla.*

PRESIDENTE: *Que vaya Fermín.*

GONZALEZ: *Que vayan dos más con el Maestro. Para traer las cosas, las mujeres. Nosotros a cargar los cacharros; tenemos mecha y fulminantes.*

DISOLVENCIA

SECUENCIA XIV

DECORADO: *Una habitación del Ayuntamiento, en el piso bajo.*

1.

La cámara junto a González, casi de espaldas. Toda una hilera de campesinos. La cámara gira del último al primero, que está, en plano medio, con González; Damián y Emilio llenan diversos trastos con dinamita. El primer campesino avanza haciendo rodar un tonel, en pie, a la manera de los toneleros.

El campesino tumba el tonel, lo empuja y lo echa a rodar.

El campesino sale del campo visual.

2.

Plano medio de una campesina con un puchero de barro y una olla de hierro. Parece tímida y esperanzada. La cámara gira, González viene a un plano medio, con la campesina que avanza, ambos de perfil. González toma la olla y rechaza el puchero. La campesina sale del campo visual: se sigue con González que pasa la olla a otra, detrás, después se vuelve. Está en plano medio, de tres cuartos.

3.

Plano medio de un pequeño burgués que entrega un gran bidón de gasolina. González, de perfil, perdido; se ve toda la cola de la gente al fondo y la plaza. El pequeño burgués se va y en su lugar entra una campesina con un barreño.

La campesina se va, deja su sitio a un hombre con una jarra.

El hombre se va.

Tres figuras más abajo, otro muestra una garrafa. La cámara gira hacia él.

González sale del campo visual y el campesino se destaca en la fila.

GONZALEZ: *No.*

CAMPESINO: *¿Sabes? Rodar ya rueda.*

GONZALEZ: *Sí, pero no derecho.*

GONZALEZ: *No: no es bastante fuerte.*

GONZALEZ: *¡Estupendo! ¿Hay más?*

PEQUEÑO BURGUES: *Sí. Cuatro.*

GONZALEZ: *Ve por ellos. Y di a todo cristo que traiga lo que encuentren.*

CAMPESINA: *Es más fuerte que tu lata.*

GONZALEZ: *No, no tiene resistencia: quiero hierro.*

CAMPESINO: *Entonces ¿tampoco sirve esto?*



“Decorado: una habitación del Ayuntamiento, en el piso bajo. La cámara junto a González, casi de espaldas. Toda una hilera de campesinos. La cámara gira desde el último al primero, que está en plano medio, con González, Damián y Emilio llenan diversos trastos con dinamita. El primer campesino avanza haciendo rodar un tonel...”
Al dorso: SECUENCIA XIV-1

4.
Plano medio de González, de frente. El campesino de la garrafa entra de espaldas y entrega la garrafa a González y entra Pedro y a los que están tratando de cerrar una olla con arcilla.

GONZALEZ: *Un segundo ¡El cristal es otra cosa!. (Toma la garrafa).*

5.
Plano medio de la hilera de gentes en la plaza. González, a un lado, sólo en parte, de tres cuartos espalda. La campesina del barreño, que se ha alejado ya cinco o seis metros vuelve.

CAMPESINA: *Entonces, ¿quieres botellas?*

GONZALEZ: (Volviéndose a los compañeros después de reflexionar) *En Oviedo las usamos. Aquí encontraremos cosas mejores. No, botellas no.*

El campesino que trae bidones es ahora el primero.

CAMPESINO: *Esto no servirá. Es cuadrado.*

6.
Plano medio hacia González quien toma los bidones y se los da a Pedro. Este llena una de dinamita y piedras y mete una mecha en el agujero del tapón. Los otros ponen mechas a un puchero y a un bidón de cincuenta litros.

GONZALEZ: *Trae. Sí, para granadas. Bastará ponerles mecha. Muy bien.*

7.
Plano medio de la fila con González, de tres cuartos, de espaldas. La primera campesina trae un cántaro y un embudo. González sale corriendo hacia adelante: se le sigue hasta el centro de la plaza donde llegan Gustavo y el Maestro trayendo una caja de caudales pequeña. González, muy contento, da palma-

GONZALEZ: *No.*

GONZALEZ: *¡Y olé! ¡Estupendo! ¡Formidable!*

das en el hombro a sus compañeros y los tres se vuelven hacia la cola de los que traen adminículos.

8.
Plano medio. Los tres que traen la caja de caudales, con Pedro y sus acompañantes.

PEDRO: *¿Y la mecha?*

MAESTRO: *Ya tiene un agujero.*

HOMBRE: *¿Ruedan bien las cajas de caudales?*

GUSTAVO: *Regular, si llevan ruedas. (A Antonio) Encuéntrame dos bicicletas.*

9.
Plano medio: La fila cuyo primer individuo queda en plano medio. Es un pequeño burgués que trae un cesto lleno de bombillas eléctricas.

PEQUEÑO BURGUES: *Esto sí que está bien.*

10.
Plano medio. El Pequeño Burgués, González, Pedro.

GONZALEZ: *¿Qué caracoles quieres que haga con esto?*

Gustavo y el Maestro salen de cuadro, durante el transcurso de este plano.

PEQUEÑO BURGUES: *Cuando se rompen hacen mucho ruido.*

GONZALEZ: *(Dándole golpecitos en el hombro) Servirán para otra cosa. Gracias.*

SECUENCIA XV

DECORADO. *La plaza y las calles de Linás (Cervera).*

1.
Plano de conjunto de la plaza, la cámara al lado de la entrada de la callejuela cubierta. Gustavo y el Maestro, que acaban de dejar al grupo de guerrilleros, avanzan hacia la cámara, a la entrada del callejón. Gustavo se detiene un instante. Apoya la mano sobre el brazo del Maestro y presta oído.

RUIDO DE ESQUILAS Y CASCOS

Gustavo sale a toda prisa, por el callejón en pendiente, seguido del Maestro.

2.
El callejón de modo que se vea el extremo hacia el cual corre Gustavo. Gustavo corre alejándose de la cámara, llega al extremo del callejón. Sale de cuadro un instante; después regresa y corre hacia la cámara gritando:

GUSTAVO: *¡Las esquilas, muchachos! ¡Las esquilas para hacer bombas!*

3.
La cámara a la entrada de la calle de los pórticos. Las vacas vienen corriendo hacia la cámara.

RUIDO DE ESQUILAS Y DE GALOPE
DESENFRENADO.

4.
Plano análogo pero desde más cerca, de modo que se vean dos

o tres vacas, con las esquilas bien visibles.

5.
Cámara a la entrada del callejón cubierto, en la plaza. Gustavo grita una última vez y después se mete de nuevo en el callejón. Al fondo le siguen varios campesinos y guerrilleros.

6.
Gustavo corre por el callejón. Se aproxima a la cámara, luego se aleja; la cámara le sigue.

7.
Gustavo corre siempre, bajando el callejón; al pasar grita, como si hablara consigo mismo.

8.
Gustavo sigue corriendo y sale del callejón. La cámara en la parte baja del callejón, espera a Gustavo.

9.
Gustavo llega a la esquina de la calle justo detrás de la barricada. Llega de frente mientras la cámara gira. La barricada está destrozada, lo que la formaba esparcido, varias cosas completamente destruidas. Gustavo escala la barricada.

10.
La barricada de perfil: Gustavo salta hacia abajo, del lado de las vacas. Una de ellas se aleja un poco de la barricada. Gustavo grita.

Dos vacas muertas están echadas en grandes charcos de sangre: en medio de la calle una vaca con las patas rotas trata de levantarse. Al volver de la esquina algunas vacas se van tranquilamente hacia el campo. Gustavo sigue gritando. Se abren algunas puertas y salen tres mujeres. Gustavo se ha precipitado hacia una de las vacas muertas.

11.
Plano medio de Gustavo quitando la esquila del cuello de la vaca muerta.

GUSTAVO: *¡Las esquilas!*

RUIDO DE ESQUILAS Y GALOPE.

MAXIMO DE RUIDO DE LAS
ESQUILAS Y GALOPE.
DESPUES FIN DE GALOPE, ESTREPITO
DE COLISIÓN, MUGIDOS
LAS ESQUILAS, MUY FUERTES.

GUSTAVO: *¡Cagüendiez! la barricada...*
VUELVEN A OIRSE LOS CASCOS DE
LAS VACAS. EL RUIDO DE LAS ESQUILAS
SE HA VUELTO MONOTONO Y
REGULAR COMO EL DE UN REBAÑO EN MARCHA.

UN SOLO MUGIDO LARGO Y EL RUIDO
MAS DÉBIL DE LAS ESQUILAS.

EL RUIDO DE LAS ESQUILAS Y LOS
CASCOS DECRECEN.

GUSTAVO: (gritando); *¡Arrancad las esquilas! ¡Arrancad las esquilas de las vacas!*

GUSTAVO: *¡Cojed las esquilas! ¡No dejéis que se vayan los esquilonos!*

12.

Plano medio de una de las mujeres que se acerca a la otra vaca muerta. La cámara está justamente detrás de la vaca, cuando la mujer viene a arrodillarse al lado del animal queda ella en plano medio: se ve también la cabeza de la vaca. La mujer quita la esquila, levanta la cabeza. Está desesperada: ofrece la esquila a Gustavo con gesto resignado, pero, cuando levanta los ojos, su rostro demuestra estupefacción.

RUIDO MUY DEBIL DE LAS ESQUILAS.

13.

En primer plano la mano de la mujer ofreciendo la esquila y el rostro de Gustavo. Gesto de la mano; Gustavo se vuelve y descubre al fondo el campanario, con una campana en evidencia.

SECUENCIA XVI

DECORADO: El campanario y la plaza de Linás (Cervera).

Esta secuencia va enlazada a la precedente por una corta disolvencia.

1.

Lo alto del campanario, tomado de abajo a arriba; debe verse apenas más que el tamaño del campanario. Algo se mueve al lado de la campana.

2.

En el mismo ángulo, plano medio que permite ver un hombre de pie. Emilio Ros que acaba de subir por el interior de la Iglesia. Desemboca en lo alto del campanario, y se sujeta a la barrada. Jadea y mira hacia abajo.

3.

Plano medio de Emilio Ros muy sofocado y mirando hacia abajo.

4.

La plaza del pueblo con algunos campesinos inmóviles con la cabeza levantada. De todas las bocacalles desembocan algunos campesinos, en grupos de dos o tres. Hay poca gente en la plaza. La sombra del campanario en la plaza.

5.

En primer plano campesinos corriendo hacia el campanario, que se ve al fondo de una calle.

GRITOS DE CAMPESINOS

GRITOS

CADA

VEZ

MAS

NUMEROSOS

6.

El mismo plano pero desde otra calle.

7.
El mismo plano pero de una tercera calle. Efecto de multitud creciente a cada uno de estos planos.

8.
Plano tomado desde el campanario (como el 4°). con la campana de perfil. En la plaza hay ahora mucha gente con la cabeza levantada.

La sombra del campanario sobre la plaza. Se distingue un pequeño grupo que desemboca en ella.

9.
El pequeño grupo: plano medio, de frente: dos campesinos, Pedro, seguido de dos o tres camaradas que traen una gran placa redonda y un arco de hierro. Lo dejan todo en un rincón y miran hacia lo alto del campanario.

10.
Plano medio de abajo a arriba. Emilio Ros trata de separar la barra de apoyo de la campana.

11.
Acercamiento de las manos de Emilio tirando de la barra.

12.

13.
Tomado desde abajo, verticalmente: la escala interior del campanario. Un hombre, con un pico en la mano, está ya casi arriba.

14.
Plano medio del hombre del pico al llegar arriba. Antes de acabar de subir, entrega el pico a Emilio. Emilio toma el pico y desprende la barra. (Está detrás de la campana).

RUIDO DE PICO CONTRA EL MURO DEL CAMPANARIO.

15.
Plano tomado desde abajo. Un grupo de campesinos y campesinas con los rostros excitados y angustiados mirando hacia el campanario.

RUIDO MUY CLARO DEL PICO EN UN SILENCIO TOTAL. DE CUANDO EN CUANDO RAFAGAS DE AMETRALLADORA.

16.
Plano tomado de abajo a arriba hacia el campanario. Bastante alejado.

17.
Plano de Emilio Ros, en toda su estatura. Ha terminado de desprender la barra y la empuja hacia el exterior. La barra se balancea detenida por el extremo en que todavía está fija.

EMILIO: (gritando) ¡Cuidado!

18. Tomado de arriba a abajo, pero no desde el campanario. Los campesinos y los demás se apartan de la Iglesia y van agrupándose al otro lado de la plaza. CLAMOR. RUIDO DE CHOQUE EN EL SUELO.

20. Plano medio. Una mujer cierra los ojos y se santigua.

21. Plano tomado de arriba a abajo, pero no desde el campanario. La multitud se precipita en sentido inverso del plano 18. La cámara la sigue y descubre la campana hundida en el suelo.

22. Plano de conjunto. En primer término la campana hundida en el suelo: a su alrededor los campesinos. Las cabezas se levantan, las bocas gritan. Los campesinos se apartan de la campana creyendo que todavía puede caer algo de arriba.

UNA VOZ: ¡Cuidado! ¡Cuidado!

23. De abajo a arriba: Emilio, en el arco vacío del campanario y con el brazo extendido.

SILENCIO.

24. A lo lejos, la carretera polvorienta. Una tropa de jinetes levanta una nube de polvo. EMILIO: ¡Los moros!

NOTA.

- A) Toda esta secuencia puede ser rodada en mudo y resincronizada. Sería interesante, sin embargo, registrar lo más posible de ruidos (pasos, clamores, etc.), en los lugares de la filmación.
- B) Para rodar los planos que pasan en lo alto del campanario: para los planos suficientemente acercados enviar un operador con un BELL a lo alto del campanario verdadero. Debe disponer de un objetivo corto. (25 ó 28 mm.) Para los planos medios, demasiado alejados para ser rodados desde el campanario auténtico se podrá filmar desde una casa vecina si está bien situada y entonces habrá que disponer de objetivos largos (de 100 ó 200 mm.) o reconstruir lo alto del campanario sobre un practicable de dos o tres metros en lugar bien destacado.

SECUENCIA XVII

DECORADO: Linás y una senda, en el monte, a orillas de un barranco, a 500 metros de Linás.

1. Arriba del campanario. Plano medio de Emilio Ros en la arca vacía. Baja por el agujero de descenso seguido de otros hombres.

2. Plano medio: en la plaza los "especialistas" han llenado de dinamita la campana grande y están tratando de entrar. En la plaza reina cierta excitación. Al fondo un primer grupo

DIVERSOS RUIDOS DEL TRABAJO.

de hombres está dispuesto: lo forman diez individuos entre los cuales se hallan Fermín, Pedro, Barca, Campanales, González y Gustavo. Dos de ellos llevan la caja fuerte sobre una tabla. En el momento de irse por la callejuela se vuelven.

3.
Plano medio: la cámara a un lado de la entrada de la callejuela; el primer grupo se vuelve y se detiene.

4.
Plano medio del grupo que trabaja en la campana grande. Casi han terminado y están a punto de colocar el aro que la ha de sostener. Se ve la operación durante algunos segundos. Llega Emilio Ros que viene del campanario. Echa una mano al trabajo y éste queda listo.

CORTINILLA

5.
Un camino en el monte, a orillas de un barranco, cerca de Linás. A 30 metros, del grupo que parte. Un sendero se separa del camino y baja hacia el río. Los hombres se acercan deteniéndose en la bifurcación. Llevan sacos pesados; algunos entre dos, los demás cargan uno. Uno de ellos empuja un cochecillo de niño que contiene la caja de caudales.

González y Gustavo bajan por el sendero. El otro grupo se dirige hacia una revuelta del camino.

6.
La cámara al lado de la bifurcación del camino. Se ve al grupo dividirse. Se sigue a los dos hombres que bajan hacia el fondo del barranco.

7.
González y Gustavo de espaldas, llevando su carga. Han llegado a la parte baja del valle: atraviesan unos arroyos. Cuando han desaparecido del campo visual, la cámara gira hacia lo alto, al camino: los otros ocho camaradas.

8.
Los ocho hombres arriba, a orillas del camino. Se esconden entre las matas. La cámara está al otro lado del camino y ellos del lado del barranco. Es un plano bastante amplio. Se ve a todos los hombres y tras ellos, en dos montones, los que han sacado de los sacos: Campanas verdaderas e imitadas.

9.
Plano más cercano de los cuatro primeros. La cámara bastante alta para ver el valle en segundo término.

PEDRO: *¡Eh! ¿qué esperamos? Nos encontraremos en la revuelta.*

DAMIAN: *(A los que se marchan) Bueno.*

GONZALEZ: *Vais hasta la revuelta que está a 200 metros y si llegan los moros les echais esos juguetillos. Gustavo y yo bajamos. Si traen tanques tendrán que pasar por ahí. Acordaos de lo de la mecha. Un centímetro por segundo.*

FERMIN: *¿Y si vienen por abajo?*

Miran a su alrededor.

La cámara se levanta un poco. A lo lejos un gran paisaje de tierra feraz. En primer plano las cabezas de los hombres mirando hacia abajo.

10.

En primer término, el camino. A cien metros, una decena de moros, a caballo. Avanzan al paso.

11.

La cámara, alta, en el centro del grupo. En primer término, dos jinetes moros de espaldas. Al fondo, el camino da vuelta. El bidón de gasolina, el de 50 litros, rueda, hacia los moros.

12.

Acercamiento del bidón: la cámara al lado del camino, por la parte de la mecha del bidón. La mecha arde. La cámara acompaña el bidón. A veinte metros, los caballos avanzan. Encuentro del bidón y los caballos.

13.

Plano cercano del bidón pasando entre las patas de los caballos. Pasan por encima sin que ninguna pata le toque. (Cámara baja a orillas del camino).

14.

La cámara al lado del camino, a igual distancia entre el primer grupo de jinetes y un segundo grupo que se acerca. Plano medio: Se toma el bidón a su salida del primer grupo, y se le acompaña hasta el segundo, entre el cual se mete.

15.

Acercamiento del bidón entre las patas de los caballos. Ya no hay mecha. Explosión.

16.

¿Explosión?

17.

El primer grupo de jinetes visto de espaldas: se han vuelto, el grupo queda atravesado en el camino.

18.

La cámara en medio de los jinetes enfocando los republicanos. En primer término, de cara a la cámara, tres o cuatro jinetes moros, de cara a la cámara, entre ellos un oficial. Se vuelve y ve otro bidón más pequeño que se acerca, rodando por el camino, en segundo término.

PEDRO: *Les tiramos la dinamita desde aquí. También sirve. ¿Ves a González?*

SILENCIO

BARCA: *Debe estar en el cañaveral.*

CAMPANALES: *¡Buena cosecha se prepara!*

FERMIN: *Déjate de eso. Preocúpate de los moros.*

CAMPANALES: *La cosecha es cosa de siempre.*

PEDRO: *La guerra también. Acordaos de la mecha ¿eh?, un centímetro por segundo.*

OFICIAL: *¡Saltad!*

19.

La cámara baja, en el camino: en primer término el bidón; tres metros detrás, en segundo término, el cochecito de niño con la caja de caudales. Corre mucho más de prisa que el bidón y lo adelanta.

20.

Primer plano de la caja con su mecha, en el cochecillo.

21.

Plano medio de los moros; al fondo la caja de caudales que llega. Pequeña explosión cerca de los moros, delante de la caja. Los moros levantan la cabeza.

OFICIAL: ¡A los bordes de la carretera!

22.

En el cielo, la garrafa que cae. La cámara la acompaña; cae delante de los moros y explota. La cámara está delante de los jinetes, a un lado del camino. Se atraviesan los primeros caballos. Confusión. El cochecillo entra en el campo visual y tropieza con los primeros caballos que tratan de volverse.

23.

Gran acercamiento del cochecillo detenido por la pata de un caballo. La mecha encendida se está acabando. Explosión formidable.

24.

La explosión.

En primer plano, guerrilleros y campesinos de espalda, en cucullas. Cuando el humo se disipa se ve, al fondo, el camino, los caballos muertos, un turbante, dos hoyos formados por la explosión, etc.

25 y 26

Dos acercamientos de campesinos muy impresionados por lo sucedido.

SECUENCIA XVIII

DECORADO: El camino, arriba de la torrentera seca.

1.

La cámara bastante alta. A la izquierda del campo de visión el camino cortado. A la derecha, el fondo del valle. Un tanque sale de los cañaverales. La cámara gira un poco hacia la izquierda: entra en cuadro un carrito tirado por un burro. Avanza de prisa. Lo empujan seis campesinos: cuatro empujan las ruedas: son Ros, Damián y dos campesinos. Detrás van el Presidente y otro campesino. Sobre el carrito la campana. Más lejos, en

el camino se ve ahora a los hombres del primer grupo que se levantan y corren hacia el carro.

2.
Plano del carro, de frente: todos miran, a la derecha, el tanque.

EL PRESIDENTE: (gritando a los que acuden) *¡Tienen que pasar por ahí bajo!*

3.
Avance del tanque tomado desde arriba.

4.
El carro se detiene. Todos a su lado; catorce hombres. Campanales en primer plano, de perfil. En segundo término cuatro hombres tratan de bajar la campana del carrito. Detrás el Presidente. Acercan el carro al precipicio. Ros, Damián y Pedro, se suben a él.

CAMPANALES: *No podremos con ella.*
PRESIDENTE: *La empujaremos.*

5.
Plano más cercano de los tres hombres que suben al carro. Pedro saca un metro de su bolsillo y mide la mecha.

6.
El tanque tomado desde arriba, avanzando.

7.
Plano medio de Pedro midiendo y después cortando la mecha; le prende fuego.

PEDRO: *¡25 segundos! ¡Cuidado!*

8.
Plano medio. En primer término, encuadrados, Ros, Damián y Pedro inclinados contra la campana, aguardan: al fondo el presidente contando.

PRESIDENTE: *1, 2, 3, 4, 5, vamos allá, 7, 8, 9,...*

9.
Plano general. Los hombres empujan con toda su fuerza, la campana no se mueve.

10.
Acercamiento del presidente.

PRESIDENTE: *...9, arranca la mecha, 10...*

11.
Gran acercamiento de la mecha; la mano de Pedro trata de cogerla; es demasiado corta: en segundo término la cara de Pedro, un poco asustado.

PEDRO: *¡Ya no se puede!*

12.
Acercamiento del Presidente.

PRESIDENTE: *¡Fuera de ahí!*

13.
Plano medio. Todos saltan al suelo y cogen los rayos de las ruedas.

14.

El tanque avanza.

SE OYE EL RUIDO DE LAS ORUGAS
DEL TANQUE.

15.

Plano medio. El Presidente, de perfil sigue contando. Se vé la campana con la mecha: todos los hombres empujan. El carro avanza, después es arrastrado por el peso de la campana.

PRESIDENTE: 17. *¡Echadlo todo!*

18

19

REBUZNO

20

21

22. EL REBUZNO

23. SE DEBILITA CON LA

24. CAIDA DEL BURRO

25.

EL PRESIDENTE SE CALLA.

SILENCIO

DOS SEGUNDOS; DESPUÉS EXPLOSIÓN.

RUIDO DE LAS PIEDRAS AL CAER.

RUIDO DE LAS ORUGAS DEL TANQUE
QUE SIGUE AVANZANDO

16.

De frente, el burro levantado del suelo: en primer término el hocico del animal. El carro vacila y cae; el burro en medio del cielo. Desaparece detrás del carro.

Los hombres permanecen de pie en primer término, con las manos vacías.

Rodar de piedras en el vacío, por el precipicio abajo.

En el horizonte, el gran paisaje, al fondo.

SECUENCIA XIX

DECORADO: La torrentera, seca; en la parte de abajo del precipicio.

1.

Plano medio de González y Gustavo, de frente; se ocupan de unir con alambres, febrilmente, varias esquilas.

A su lado, hay otras dos sartas de las mismas. Gustavo acaba de atar la última sarta; después los dos avanzan hacia la cortina de árboles y penetran a su través.

RUIDO DEL TANQUE

GONZALEZ: *¡No le dieron!*

EL RUIDO SE PARA.

GUSTAVO: *Quizá le tocaron.*

GONZALEZ: *Corre.*

GUSTAVO: *Por una vez, este alambre de propietarios servirá para algo.*

2.

La cámara entre la espesura de la de los árboles, cerca de los cañaverales. Los dos hombres, entre los árboles, avanzan hacia la cámara; se detienen antes de salir de la cortina de árboles; la cámara los acompaña; están en plano medio, casi de espaldas. Llevan las sartas de esquilas en la mano. Delante de ellos hay un espacio de unos 10 metros, después un cañaveral alto y espeso.

OTRA VEZ EL RUIDO DE LAS ORUGAS
DEL TANQUE

3.

Plano medio de frente, de Gustavo y González.

GUSTAVO: *¿Lo ves?*

GONZALEZ: *No.*

4.
Los dos hombres en plano medio casi de espaldas, a la derecha del cuadro. Al fondo, el cañaveral ocupa todo el campo visual, de frente.

Las cañas se inclinan y aparece el tanque.

5.
Plano medio, de frente. Gustavo enciende la mecha de la sarta de esquilas con su cigarrillo. Lo tira. Se agacha. González, a su lado.

Gustavo y González se levantan y corren a través de los árboles.

6.
La cámara, tras la hilera de árboles, frente a estos. No se ve el tanque. González y Gustavo huyen y vienen a agacharse en primer término, tras de un tronco arrancado con sus raíces.

7.
Acercamiento de los dos republicanos, sólo se ven sus hombros, casi de espaldas. Sobre el tronco, muy cerca, se pasean algunos insectos (hormigas, no). Detrás del tronco se mecen algunas espigas. Al fondo el cielo.

8.
Plano medio de González y Gustavo echados en el suelo, en la parte baja del cuadro. Enfrente el árbol más corpulento se inclina y cae hacia la cámara llenando el campo visual de hojas y ramas. Las últimas ramas vienen a cubrir a los dos hombres. Detrás, el tanque surge de entre un mar de hojas. En primer término, González cubierto por las hojas, se incorpora sobre sus rodillas.

9.
Plano medio de González; se levanta sobre las rodillas, lanza una sarta de esquilas y se agacha. Se ve a los dos hombres entre las hojas; de arriba a abajo; no se ve el tanque. Encima de los hombres, caen hojas, segadas por la ametralladora del tanque. González levanta la cabeza hasta el extremo del tronco; las hojas continúan cayendo; caen sobre su rostro.

10.
Si es demasiado difícil hacer caer las hojas sobre la cabeza de González en plano medio, tómese un gran acercamiento de la cabeza de González con las hojas cayéndole encima de la cabeza.

EL RUIDO DEL TANQUE SE ACERCA.

GUSTAVO: *Más a la derecha; habrá dado la vuelta. ¿Qué hacemos?*

GONZALEZ: *Vamos pa'tras. Tenemos los árboles.*

RAFAGA DE AMETRALLADORA.

EXPLOSIÓN.

FIN DE LA RAFAGA DE AMETRALLADORA.

EL RUIDO DEL TANQUE SE DETIENE.

RUIDO DEL TANQUE.

RUIDOS DEL BOSQUE.

EXPLOSIÓN

AMETRALLADORA DEL TANQUE.

CONTINUA EL RUIDO DE
AMETRALLADORA.

11.

Como el 9. González, después de mirar, retrocede reptando, hasta un hoyo. Gustavo le sigue; se deslizan y González lanza los cencerros y se agacha.

Los dos hombres agachados se levantan y miran.

EXPLOSIÓN
TRES DISPAROS SUELTOS DE AMETRALLADORA
RUIDO CONFUSO DE CAIDA
SILENCIO
PAJAROS

12.

Plano del tanque, lo mayor posible: ha caído de lado; la cadena oruga ha saltado; las ruedas porta-orugas giran cada vez más lentas en el silencio.

13.

La cámara delante del tanque, hacia el paisaje. Se gira lentamente de modo que se vea ampliamente el paisaje. A la izquierda del cuadro se descubren 6 tanques enemigos que avanzan perpendicularmente a la cámara.

14.

Plano medio de González y Gustavo; no de frente, los dos prestan atención a los tanques. González va a levantarse, pero mientras se desembaraza de las ramas suena una explosión; se queda inmóvil.

EXPLOSIÓN

GONZALEZ: *Es hacia el puente, ¿verdad?***GUSTAVO:** *Así parece.*

SILENCIO

5 SEGUNDOS

SEGUNDA EXPLOSIÓN

GONZALEZ: *Tres arcadas minadas, si oímos otra, es todo el puente.*

SILENCIO

10 SEGUNDOS.

TERCERA EXPLOSIÓN.

Tanques avanzando.

Ansiedad en los rostros.

15.

Plano general de los tanques; se detienen e inician la maniobra de vuelta en torno a un extremo de la fila.

16.

Plano medio de los dos hombres de frente; están de pie uno al lado de otro, pero no se miran. Miran y escuchan a los tanques.

GUSTAVO: *¿Qué es eso?**...Van a dar la vuelta grande y atacar el pueblo por abajo.*

17.

Los tanques se han terminado de ejecutar la maniobra y se desplazan a través del campo.

18.

Plano medio de los dos hombres.

GONZALEZ: *Hay que reunirles a todos para ir allá. El terreno de abajo es malo para nosotros ¿no?*

GUSTAVO: *Muy malo.*

GONZALEZ: *Pero ahora el puente ha sido volado; la división Jiménez debe pasar o intentarlo.*

19.

Plano más cercano de los tanques yéndose.

DISOLVENCIA.

SECUENCIA XX

DECORADO. Un cafetín.

1.

Pío y José pasan andando ante la cámara que gira y los sigue. Al fondo la entrada de un pueblo. Pío y José entran en una calle.

CAÑÓN LEJANO.

2.

Plano medio de una calle de pueblo. La cámara a un lado. De frente José y Pío, andando. Pasan delante de un cafetín y avanzan algunos metros. Pío detiene a José.

3.

Plano medio de los dos hombres centrado en Pío. José, de perfil.

PIO: *No. Tenemos que pasar por la taberna. Porque... figúrate que nos preguntan: ¿dónde vais? Una vez fuera del pueblo, son las líneas. Seguro.*

4.

Plano medio de José: el hombro de Pío en primer término; Pío de perfil.

JOSE: *No 'ecimos ná. (Pío se encoge de hombros). 'Ecimos "nos hemos equivocado".*

PIO: *No se fiaran. Nos detendrán y los aviones, mientras, ¿qué?...*

5.

Los dos hombres de perfil.

PIO: *...La taberna era nuestra hace ocho días. Está abierta. Acabamos de pasar por delante.*

JOSE: *¿Y cómo nos conocemos allí?*

PIO: *Se dice "Café con gotas" Y el entonces contesta "Pronto habrá azúcar".*

Los dos hombres regresan y entran por la puerta del cafetín.

JOSE: *Bueno.*

6.

Plano general tomado desde el fondo del café. Los dos hombres atraviesan y vienen a sentarse en plano medio. Los dos de perfil. Llega el tabernero; está de frente.

PIO: *Dos cafés.*

TABERNERO: *No hay azúcar.*

PIO: *Entonces, dos cafés con gotas.*

TABERNERO: *De acuerdo.*

Se va a buscar los cafés.

Vuelve el dueño del cafetín y sirve los cafés. Mira a los hombres.

PIO: *No dijo: "pronto habrá".*

JOSE: *Dijo: "de acuerdo".*



“Foto tomada de la edición de *Sierra de Teruel*, publicada en Ediciones Era. Mexico. 1968. Numeración del libro, SECUENCIA XX-2: “Plano medio de una calle de pueblo. La cámara a un lado. De frente José y Pio, andando...”



“Plano medio de una calle de pueblo. La cámara a un lado. De frente José y Pio, andando. Pasan delante de un cafetín y avanzan algunos metros. Pio detiene a José”. Al dorso: SECUENCIA XX-2



“Plano general tomado desde el fondo del café. Los dos hombres atraviesan y vienen a sentarse en plano medio. Los dos de perfil. Llego el tabernero; está de frente”. Al dorso: SECUENCIA XX-6 a. Propiedad de Max Aub.



“Plano general tomado desde el fondo del café. Los dos hombres atraviesan y vienen a sentarse en plano medio. Los dos de perfil. Llego el tabernero; está de frente”. Al dorso: SECUENCIA XX-6 b. Propiedad de Max Aub. NO APARECE EN EL FILM.

Pío y José se levantan el tabernero les conduce a una puerta haciéndoles pasar delante.

PIO: (al tabernero) *Quisiéramos decirte dos palabras.*
TABERNERO: *De acuerdo. Voy. ¿Armados?*
PIO: *Apenas.*
TABERNERO: *El corral está ahí detrás.*

"... se ve el brazo de José
armado de un cuchillo
apuñala al tabernero
también en el vientre..."
Al dorso: SECUENCIA XX-8 a



"El tabernero cae al suelo".
Al dorso: SECUENCIA XX-8 b



7.
La cámara al extremo del pasillo. En primer término un chico tira de un rabo a un gato. Pío y José llegan los primeros seguidos del dueño. El tabernero descuelga una escopeta de caza. Pío y José salen de cuadro. El tabernero se queda el último, con el chico y el gato. Sale de cuadro.

TABERNERO. *Deja en paz al gato.*

8.
Los tres hombres desembocan en un jardín. Vienen a detenerse ante la cámara. Pío en plano medio, casi de frente: el dueño del cafetín de perfil: no se ve la escopeta que lleva en su mano derecha, con el brazo extendido a lo largo del cuerpo. El tabernero está a la izquierda del cuadro, Pío a la derecha, José al lado de Pío, en segundo término.

Pío se rasca la cabeza y en el mismo gesto cierra el puño de una manera que acaba por hacerse precisa pero no completa. El tabernero toma en su mano derecha la mano semicerrada de Pío. Los dos sonríen y se miran. La cámara baja rápidamente. La escopeta apoyada en el vientre de Pío que cae, con las manos protegiéndose. Se ve el brazo de José armado de un cuchillo apuñalar al tabernero también en el vientre. Cae este. La cámara sube. José guarda el cuchillo en el bolsillo y huye. La cámara le sigue.

TABERNERO: Bueno, ¿qué?

PIO: ¿Por donde se pueden pasar las líneas?

TABERNERO: La calle de donde vienes ¿no? Pues a la izquierda... (señala con el brazo izquierdo y coge el fusil con la mano derecha). Pero ¿quién te manda aquí?

PIO: Pablo, el de Linás.

TABERNERO: Y cuando llegas al final de la calle, te vuelves, y...

...¡adiós Madrid!

DETONACIÓN.

DISOLVENCIA

SECUENCIA XXI

DECORADO: La plaza de Linás y la sala baja del Ayuntamiento.

1.
La cámara en la plaza, al lado de la desembocadura, bajo los arcos. Los guerrilleros desembocan en ella: la cámara les acompaña, atraviesan la plaza y se detienen delante del Ayuntamiento: entran González, el Presidente y otros dos.

2.
La cámara en el fondo de la sala baja. En primer término Emilio que cargaba con dinamita los trastos, con otros dos juegan a la baraja. Un campesino. Por la puerta del fondo, entrada de González y los demás. González se detiene de frente, en plano medio.

3.
Plano medio. Emilio que se ha vuelto un poco, se encoge de hombros con calma y muestra lo que tiene alrededor.

4.
Panorámica sobre todos los trastos y los cajones de dinamita, vacíos.

5.
Plano medio, centrado sobre el Presidente y González.

GONZALEZ: Bueno, a ver qué se hace. ¡Pronto, la dinamita!

PRESIDENTE: (fuera de cuadro). Esta vez habrá que evacuar el pueblo.

MOTORES DE AVIONES CADA VEZ MAS FUERTES.



Al dorso: Secuencia XXI-4.
NO APARECE EN EL FILM.

EN LA CALLE RUIDO DE CARROS
TIRADOS POR BURROS.

GONZALEZ: *No necesitas recomendarlo. Ellos se encargan de hacerlo.*

6.
Plano medio. Emilio golpea los naipes.

7.
Acercamiento del Presidente.

8.
Uno de los hombres se ha quitado un zapato. Movimientos cómicos de los dedos de los pies.

9.
Plano de conjunto del grupo. El Presidente y González van a la ventana.

10.
La cámara cerca del Ayuntamiento. Plano general del lado izquierdo de la plaza, intacto. Hay gente refugiada bajo los porticos, otros corren. La cámara gira.

11.
Plano de conjunto de un lado del fondo destrozado por las bombas. Todavía humea. La cámara gira hacia la derecha. De acuerdo en el movimiento.

12.
De la calle del fondo, que está junto al ayuntamiento, atraviesa

DIEZ BOMBAS EN UNA RACHA (2 SEGUNDOS).

VEINTE BOMBAS EN SALVA (DOS SEGUNDOS).
RUIDO DE CUATRO BOMBAS SEPARADAS;
DE CUATRO JUNTAS.

la plaza un carrito tirado por un burro. La cámara le sigue. Varios campesinos, niños y mujeres corren hacia el lado intacto para refugiarse bajo los soportales. Después de unos segundos el carrito sale de la plaza.

SECUENCIA XXII

DECORADO: La carretera a la salida de Linás.

1.

En plano medio, el carrito que atravesó la plaza de Linás se acerca a la cámara. Detrás, cortejo de gente a pie, cargados con fardos. Un carretón. La cámara gira en el sentido de la marcha y se descubre, desde adelante, el conjunto del cortejo. Durante el tiempo en que el carrito se aleja entran, en primer plano, dos chiquillos cogidos de la mano. El más pequeño da a su vez la mano a su madre. Se les ve de perfil, después de espaldas; los niños juegan a andar el uno sobre los pies del otro.

PARA EL EXODO, UN MOVIMIENTO SINFONICO CONSTRUIDO ESENCIALMENTE SOBRE UNA BASE RITMICA PERMANENTE CON DESTELLOS SUCESIVOS DE CANTO. CADA UNO DE LOS GRITOS DIFERENTE Y ADAPTADO A CADA EPISODIO DEL EXODO.

2.

Un niño llevando un cacharro con flores; acercamiento de abajo a arriba. El niño está sobre un carro cargado de modo inverosímil. La familia marcha a un lado. La cámara, que va atrás, baja para descubrir una cabra atada a una larga cuerda y rodeada por los campesinos del grupo siguiente. La cámara gira para seguir y acompañar al conjunto del éxodo hacia adelante.

3.

Plano medio. Un cochecito de paralítico pasa ante la cámara. El hombre es viejo. A sus pies en el cochecito, una jaula con un canario y otra con un loro. Un perro grande va atado al carrito y trotta junto a él. El cochecito es empujado por una muchacha joven y hermosa que no llora y parece muy segura de sí. Detrás de ella, una vaca. Como fondo a todos estos planos, diversos carros en los que se han acumulado todos los objetos que los campesinos se llevan para salvarlos de las bombas: los que son de necesidad material y aquellos que tienen un valor sentimental (seleccionar bien las imágenes: la continuidad del montaje quedará asegurada por el movimiento de todos los objetos y la expresión de todos los adultos. Además contribuirá a ello la música).

4.

Un borriquillo arrastrando un carro demasiado grande. La cámara gira sobre sus patas.

MUSICA:
LINEA RITMICA SOLA.
LINEA RITMICA SOLA CON CONTRAPUNTOS RITMICOS ADAPTADOS A LAS IMAGENES.

5.
Los pies de un viejo campesino marchando.
6.
Los pies de una campesina.
7.
Ruedas de un carro. Ruedas de un cochecito, el del paralítico, con los pies de la muchacha detrás.
- 8 y 9
Pies de animales: perros, asnos, etc.
Todos estos planos de pies tomados de arriba a abajo teniendo por fondo el suelo de la carretera, que desfila.
10.
Cuatro o seis pies de los niños. La cámara gira lentamente hacia delante del cortejo levantándose. Una vuelta de la carretera. Se descubre un gran paisaje.
11.
Cámara baja en el borde de la carretera, cerca de la curva. El carro que acaba de asomar a la revuelta se detiene: los campesinos que van a pie también.
12.
Plano medio: un carrito tirado por un asno que acaba de chocar con el que va delante; el asno se lastima al pararse.
13.
El chiquillo deja caer el cacharro con flores, que se rompe.
14.
Plano medio, de frente, del grupo de Gustavo, el Maestro y cuatro dinamiteros que corren hacia delante. Se les sigue hasta cerca de cincuenta metros de la curva. El carro que va delante está medio atravesado.
15.
Plano medio más cercano. La cámara cerca de los primeros integrantes del éxodo, en primer término, los veinte primeros campesinos de espaldas y volviéndose en la confusión entre dos carros. Al fondo, en el llano, los seis tanques.

DURANTE ESTA PANORAMICA, MUY LENTO, LA ORQUESTACION SE AMPLIFICA Y ENRIQUECE HASTA EL MAXIMO.
(Canto llano).

LA MUSICA DETENIENDOSE MARCA LA PARADA.

GRITOS Y EXCLAMACIONES. *¿Qué pasa? ¿Qué sucede?*

(VOCES SIN IMPACIENCIA PERO CON CANSANCIO QUE DICEN COSAS CUYO SENTIDO ES: ¿QUE DIABLOS PUEDE OCURRIRNOS TODAVIA?)

GUSTAVO: (Tono de responsable): *¿Qué sucede?*

GRITOS CONFUSOS Y ASUSTADOS DE LOS QUE VAN DELANTE.

¡Ahí están, ahí están. Son ellos!

16. Acercamiento de los tanques; uno muy cerca. Su torrecilla desaparece del cuadro. TIRO DE LOS ANTITANQUES (tres disparos).
17. Plano general de los primeros campesinos, con el grupo de Gustavo. TRES DISPAROS MÁS. ESTUPEFACCIÓN.
18. Los tanques. El obús entre las dos orugas, en medio del cuerpo del primer tanque. TIRO ANTITANQUE. (6 disparos).
19. El tanque empieza a volverse para retroceder. La torrecilla, punteada de disparos en su base, vista desde atrás.
20. Plano más cercano de los campesinos: un grupo de diez. **VOZ DEL MAESTRO:** *¡Los nuestros! ¡Los nuestros están en Linás!*
21. Un hombre y una mujer. La abraza (el brazo tras su cintura), y le aprieta un brazo. GRITOS DE LA MULTITUD.
DISPAROS SOBRE LOS GRITOS.
UNA SALVA
DISPARO
22. Plano de los antitanques disparando.
23. El tanque 4 ha volcado: el eje de una rueda salta y el tanque se hunde oblicuamente. DISPAROS
24. Perspectiva de los dos últimos tanques. Se han vuelto decididamente y retroceden. DISPAROS
25. Los antitanques disparan. Retroceso de los mismos.
26. Plano de conjunto de la multitud. Emoción extraordinaria: todos se sienten defendidos. GRITOS INARTICULADOS Y ENLOQUECIDOS DE LA MULTITUD
27. Gustavo y su grupo: plano medio. **GUSTAVO:** *Ha llegado Jiménez.*

CORTINILLA

28.

Plano general. La cámara en la acera de una calle, a la entrada de Linás: camiones cargados de milicianos y de armas llegan unos tras otros.

La cámara gira hacia el interior de la ciudad para seguirlos. Al fondo, si es posible, el campanario.

FUNDIDO AL NEGRO.

SECUENCIA XXII BIS

DECORADO: Linás. El puesto de mando de Jiménez. Las calles. La plaza. La bodega del Ayuntamiento.

1.

Plano medio cercano de Jiménez, sentado tras una mesa. Escucha y mira hacia su derecha. La cámara retrocede y descubre una parte de la habitación: a la izquierda de Jiménez, Morales, de pie consulta un mapa.

VOZ DE MANUEL: (fuera de cuadro) *¿Diga?*
.....

JIMENEZ: *¿Los informes sobre la aviación?*

2.

Plano medio hacia Manuel que está cerca del teléfono, a la derecha de Jiménez, junto a una ventana. Por ella se ven techos, la montaña a lo lejos, humo de incendios en varios lugares.

PAUSA

(Manuel cuelga la bocina del teléfono).

MANUEL: *Dicen que el enemigo parece haber renunciado.*

JIMENEZ: *¿En retirada? ¿O solo retroceden los tanques?*

MANUEL: (fuera de cuadro). *Solo los tanques.*

MORALES: *Hace más de dos horas que interrumpieron el ataque.*

3.

Plano medio de Jiménez y Morales. Este mira su reloj.

JIMENEZ: *Están concentrando su aviación.*

MANUEL: *Con una escuadrilla han deshecho Linás.*

4.

Manuel y la ventana, con los incendios.

5.

Plano medio de Morales.

MORALES: *Fue antes de nuestra llegada. Deben figurarse que, después de su aventura con los tanques, tenemos anti-aéreos.*

JIMENEZ: *Llevamos tres horas de tranquilidad. Después...*

MORALES: *Necesitaríamos veinte...*

6.

Plano medio de Jiménez: a la derecha, detrás de él, la puerta.

Se abre la puerta y entra Rosell, oficial: va a colocarse al lado de Manuel. Se le sigue, descubriendo la ventana.

JIMENEZ: (A Rosell) *¿Estará lista al amanecer nuestra concentración?*

ROSELL: *Imposible antes de las nueve.*

MANUEL: *Entonces, entre el amanecer y las nueve. Todo está preparado.*

GONZALEZ: *¿Nos habéis llamado?*

JIMENEZ: (Después de mirar un momento a González) *¿Eres tú el que has dirigido la defensa?*

GONZALEZ: *Yo.... y los otros.*

JIMENEZ: *Tenemos informes sobre su aviación. ¿Sabeis algo de eso?*

La puerta queda en cuadro.

Entra González. La cámara gira otra vez hacia Jiménez que había salido del cuadro: ahora González y Jiménez están en cuadro.

7.
Plano medio de Jiménez. (Cortar antes del fin de la réplica de González).

GONZALEZ: *Lo que sabemos y nada... Pero... (reflexiona) cuando llegamos unos compañeros habían pasado las líneas. En el Ayuntamiento, el Presidente y el Maestro deben de saber algo... O tal vez los compañeros que trabajan en la dinamita.*

8.
Plano medio de González.

9.
Plano medio de los dos hombres.

JIMENEZ: *Vamos.*

Salen juntos.

SECUENCIA XXIII

DECORADO: Puesto de milicianos.
Puesto de mando.
El campo de aviación y el despacho de Peña.

1.
Un puesto de milicianos en el cruce de dos caminos. En primer plano, tres milicianos. Dos están sentados y el otro de pie. Del fondo llega José: ellos le detienen y empieza a explicar su historia.

JOSE: (Explicando).

DISOLVENCIA.

2.
Despacho de un responsable.
Plano medio: detrás de una mesa un responsable, de uniforme: frente a él, José entre dos milicianos. Los dos hombres de perfil. El responsable escucha.

CONTINÚA LA HISTORIA ININTERRUMPIDA.

FIN DE LA HISTORIA.

Después, el responsable toma el teléfono mientras José sale.

RESPONSABLE: *Que lo llevan en coche al campo de aviación.*

DISOLVENCIA

3.
Los dos milicianos introducen a José por una puerta que acaban de abrir.

4.
La cámara en el despacho de la escuadrilla, ante el armario de los paracaídas, enfocando la puerta, abierta: entra José con un miliciano que le conduce hacia Peña, quien está sentado bajo un mapa: detrás de una ancha tabla sobre caballetes. La cámara sigue los recién llegados: en cuadro los tres hombres de perfil.

MILICIANO: *Camarada Peña, el campesino que viene de Linás.*

Sale el miliciano.

PEÑA: *Está bien.*

5.
Plano medio de José visto por Peña. A su lado, colgada en la pared, hay una bota de vino. José interroga con los ojos, coge la bota y bebe: se limpia la boca y vuelve la bota a su sitio.

6.
Plano medio. Los dos hombres de perfil, lo mayor posible.

Peña se levanta y empieza a pasearse.
Sale de cuadro.

7.
Plano medio de José.
José señala la ventana a Peña.

José vuelve la cabeza para seguir a Peña.

8.
Plano medio de Peña. Se acerca a José y quedan los dos en cuadro. Peña saca un paquete de cigarrillos: coge uno y se lo ofrece a José, coge varios. Queda en cuadro José, se mete los cigarrillos en el bolsillo. Espera a que Peña le interroge.

Peña vuelve a entrar en cuadro: se ve a los dos hombres frente a frente. Peña llama.

9.
Plano de conjunto. Se ve al fondo la puerta y los dos hombres en primer plano.
El plano queda centrado sobre Peña. Un ordenanza entra y luego sale.

10.
Plano medio de José.

11.
Plano medio. En primer término José. Al fondo Peña, que pasa por detrás de la mesa y despliega sobre ella un mapa.

PEÑA: *Gracias por haber venido.*

JOSE: *No hay de qué. No lo he hecho ni por usted ni por mí.*

PEÑA: *¿Dónde están los aviones?*

JOSE: *En el bosque, dentro... en las veredas como aquí, pero más hondas porque es un bosque de verdad.*

VOZ DE PEÑA: *¿Cómo es el campo?*

JOSE: *¿El campo? ¿De dónde salen volando?*

PEÑA: *Sí.*

JOSE: *No es como este.*

PEÑA: *¿Muy estrecho?*

JOSE: *Así, así, pero tienen a los soldados trabaja que te trabaja. Van a ensancharlo.*

PEÑA: *¿Qué orientación?*

JOSE: *Viento de Levante.*

PAUSA

VOZ DE PEÑA: *¡Hum! Entonces el bosque está al oeste del campo. ¿Estás bien seguro?*

JOSE: *Cuando yo lo digo...*

PEÑA: *¿Recuerdas la dirección del viento ayer?*

JOSE: *Noroeste. Parecía como si fuera a llover.*

PEÑA: *Aquí también. Despegarán difícilmente.*

PEÑA: *Trae algo de comer. (A José) ¿Cuántos aviones?*

JOSE: *Yo... comprendes... Yo he visto los pequeños. Otros también los han visto y no están de acuerdo. Por lo menos tantos como los grandes. Dicen ellos... tal vez sean más.*

JOSE: *Esto no es lo mío... Pero tú me llevas en tu aparato y yo te enseño donde es. Derecho, derecho...*

RUIDO DE LA PUERTA AL ABRIRSE.

Gesto de Peña indicándole al ordenanza que la comida es para José. José toma una gran emparedado y se lo come.

12.

Plano medio de José. Está comiendo.

13.

Plano general. La cámara en un ángulo del despacho, cerca de los mapas. En primer término, Peña casi de espaldas, de perfil esfumado. Frente a él José. Al fondo la puerta. José sale acabando de comer. Enseguida se abre de nuevo la puerta y entra Attignies.

RUIDO DE LA PUERTA AL CERRARSE.

PEÑA: *¿Has subido alguna vez en avión?*

JOSÉ: *No.*

PEÑA: *¿Reconocerías el campo?*

JOSE: *Hace veintiocho años que vivo en el pueblo. También he trabajado en la ciudad. Tu me enseñas la carretera de Zaragoza y yo te enseño el campo. Cuando yo lo digo...*

PEÑA: *Bueno. Anda a dormir un rato. Lo necesitarás.*

SECUENCIA XXIV

DECORADO: El despacho de Peña.

1.

La cámara toma a Peña visto por Attignies. Este entra en cuadro por la izquierda.

2.

Plano medio de Attignies.

3.

Acercamiento de los dos hombres de perfil.

PEÑA: *Las pruebas de los recién llegados. Enseguida. Primero el alemán.*

ATTIGNIES: *¿Es el de la gran guerra?*

PEÑA: *Sí.*

ATTIGNIES: *¿Y después?*

PEÑA: *Una prueba del Jaurés en vuelo, motor y mandos. Los aviones han recibido bastantes balas en el cuerpo. Y dos tripulaciones para esta noche.*

ATTIGNIES: *En el primer avión, ¿va Muñoz de primer piloto?*

PEÑA: *Sí.*

ATTIGNIES: *¿Y en el Jaurés, Pujol?*

PEÑA: *Si la prueba del alemán resulta bien, el alemán.*

ATTIGNIES: *¿Es serio lo de ese campesino que mandó la Jefatura?*

PEÑA: *Parece que sabe donde está el nuevo campo clandestino de los rebeldes.*

ATTIGNIES: *Entonces... ¿ésta noche?*

PEÑA: *Así lo espero. Telefonea a Aviación, a Guerra, a donde puedas y pide coches para el despegue nocturno. No tenemos aquí ni un mal faro.*

GRITERIO FUERA DE CUADRO

ATTIGNIES: *Callarse pajarracos.*

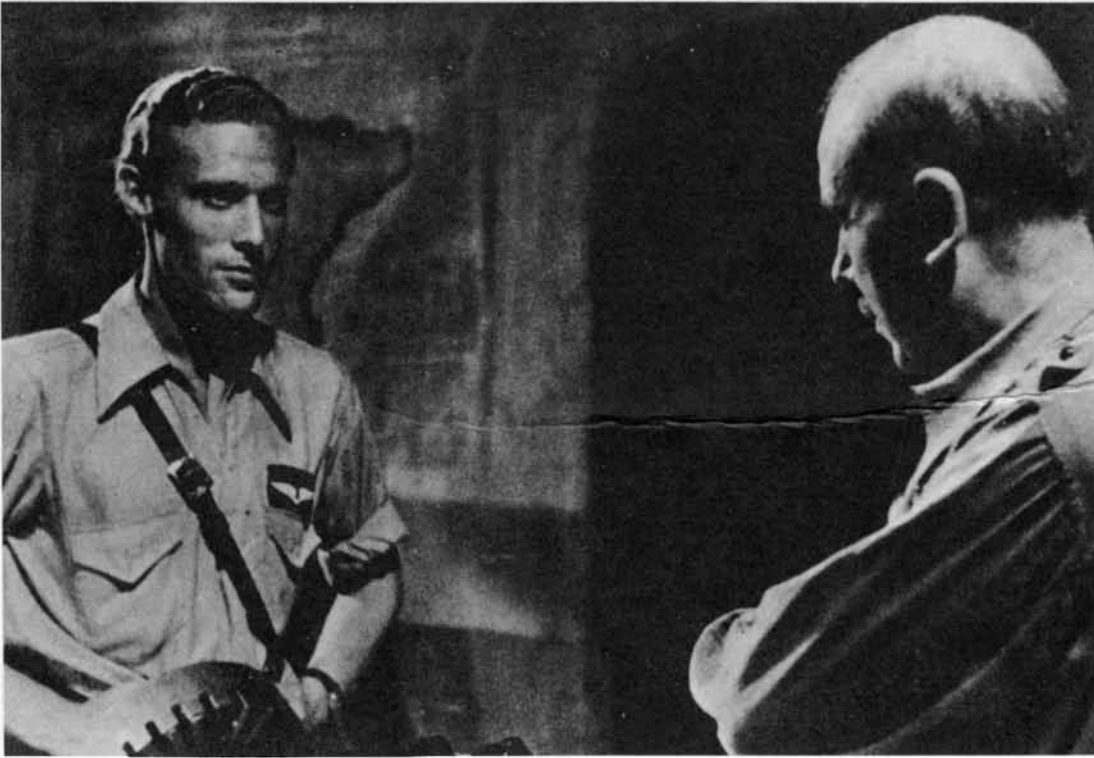
PEÑA: *Dile a Márquez que pruebe los nuevos ametralladores y que te den sus cartillas militares.*

ATTIGNIES: *¿A mí?*

PEÑA: *Tú tomas el puesto de Marcelino, como Comisario político. Lo diré en la reunión de mañana.*

4.

Acercamiento de Peña.



"Plano medio de Attignies".
Al dorso: SECUENCIA XXIV-2
NO APARECE EN EL FILM.



Al dorso: SECUENCIA XXIV-6.
NO APARECE EN EL FILM.

5.
Acercamiento de Attignies.

PAUSA

6.
Plano medio de Peña. Attignies en primer plano, de perfil. Peña mira a Attignies.

ATTIGNIES: *¿Sábe usted quien soy yo, camarada Peña?*

.....

Mi padre es uno de los prohombres fascistas en... en mi país.

7.
Plano medio: los dos hombres se levantan y salen del despacho. La cámara les sigue.

PEÑA: *Lo sé.*

ATTIGNIES: *Entonces, gracias.*

SECUENCIA XXV

DECORADO: El campo de aviación: al fondo, un hangar y el edificio donde se alojan los aviadores.

1.
Plano general. Al fondo, a cincuenta metros están sacando del hangar el avión de prueba. En primer término a la derecha y de perfil, Schreiner mira la operación. El coche de Peña acaba de pararse al lado del hangar. Peña baja del coche y Schreiner se dirige a él.

RUIDO DE AUTOMOVIL

2.
Plano medio: los dos hombres se encuentran. Al fondo el avión al que en tanto han sacado del hangar y puesto en marcha. (Hay que arreglarse de modo que no se vea girar la hélice, pues de otro modo se oiría solo el ruido del motor y no podrían registrarse las palabras. En cambio, sería bueno ver la hélice girar sobre todo ver la hierba curvarse bajo el aire de la hélice).

SCHREINER: *Capitán Schreiner.*

PEÑA: *¿Sirvió usted en la escuadrilla de Richthofen? ¿No es así?*

SCHREINER: *Sí.*

PEÑA: *22 aviones aliados...*

SCHREINER: *Oficiales.*

PEÑA: *Necesitamos técnicos de verdad. ¿Cuánto tiempo hace que no vuela?*

RUIDO DE MOTOR

3.
Plano medio, hacia Schreiner.

SCHREINER: *Desde 1918.*

PEÑA: *Diablos... ¿Cuánto tiempo cree usted que necesitará para estar en forma?*

SCHREINER: *Creo que un par de horas.*

4.
Plano medio, hacia Peña.
Schreiner de perfil. Peña mira a Schreiner sin decir nada. Llega un mecánico por detrás de Peña y da a Schreiner un mono de aviador que este se pone. Al vestirse Schreiner se desplaza un poco, acabando por estar los dos hombres en plano medio, de perfil.

PEÑA: *¿Trabajaba en aviación?*

SCHREINER: *No. Antes trabajaba en unas minas...*

Schreiner ha concluido de vestirse: los dos hombres están de perfil y se ve al fondo el avión. Schreiner no mira a Peña, sino al avión: su mano tiembla y se crispa sobre el mono. Un mecánico

FIN DEL RUIDO DE MOTOR.



“Decorado: el campo de aviación. Plano medio: los dos hombres (Peña y Schreiner) se encuentran. Al fondo el avión al que en tanto han sacado del hangar, y puesto en marcha”.
Al dorso: SECUENCIA XXV-2

se destaca del avión y viene hacia Peña.

PEÑA: (Al mecánico). *¿Está en punto fijo?*

MECANICO: *Listo.*

5.

En primer plano, casi de frente, Schreiner mirando al avión. A un metro, Peña y el mecánico contemplan a Schreiner. Sin contestar ni volverse, va hacia el avión, como un hombre fascinado. La cámara le sigue.

PEÑA: *A usted le toca.*

6.

Peña, sólo, en plano medio, sigue con la mirada a Schreiner. Al fondo el alojamiento de los aviadores. En la puerta asoman una treintena, de los que una tercera parte están heridos. Salen y avanzan sobre el campo de aviación para ver mejor la prueba de Schreiner.

SECUENCIA XXVI

DECORADO: Alojamiento de la Compañía.

1.

De espalda, en perfil perdido, a la izquierda, García mira por la ventana el campo de aviación. Se ve muy cerca a los aviadores que salen para asistir al despegue de Schreiner. El avión despegó al fondo.

GARCIA: *Para ver la prueba todos los que pueden arrear en directa.*

RUIDO DE DESPEGAR DEL AVIÓN

2.

Plano general del alojamiento. García va a sentarse en una me-

sa. Está a la derecha, de perfil. A la izquierda, sentados en la cama, Pujol y Muñoz. Al fondo, de pie, al lado de la puerta, Pol. Se abre la puerta y entra el sargento con una ametralladora bajo el brazo. Se la entrega a García. (El sargento, en medio del cuadro).

3.

Plano medio de García y el Sargento, García toma la ametralladora y va a mirarla a la luz del día, junto a la ventana. Aprovecha el momento para mirar a Schreiner.

4.

Plano general. Al fondo, entran Mercery y Saidi. Van a sentarse en una cama; Mercery se abrocha las botas. Habla en voz muy alta.

García ha ido a sentarse en la mesa.

5.

Plano medio del grupo. García, sentado en la mesa, está cerca de Muñoz, al lado de Pujol. Sentados en la otra cama Mercery y Saidi. Fuera de cuadro, Pol y el Sargento.

6.

Plano medio de Muñoz y García.
Muñoz contempla amargamente un revolver que está sobre la cama.

7.

Plano medio de Pol silbando.

8.

Plano medio de Pujol silbando.

9.

Plano medio de Mercery y Saidi. Mientras habla, García ha ido detrás de Mercery hasta la pared donde hay una foto colgada, Pol le ha seguido.

10.

Acercamiento de Pol y de García. La fotografía. García dibu-

PUJOL: *Y pensar que probablemente alguno de estos se han batido contra él en Verdún...*

SARGENTO: *¿Vamos allá para los ensayos?*

GARCIA: *Si sigue así, el tío este es capaz de aterrizar en el campo de tiro...*

RUIDO DE LA PUERTA AL ABRIRSE.

MERCERY: (A Saidi). *Camarada: madame Mercery estaba en Madrid el 16 de Julio para asistir al congreso de Filatelia. El 20 me escribió: un hombre me puede tolerar la indignidad que ocurre aquí. Es una mujer, camarada, una mujer... Pero yo estaba ya en camino. Estoy al servicio de España. Hay que acabar con el fascismo, como yo les dije a los conservadores de mi pueblo: "No son las momias las que conservan a Egipto, sino Egipto el que conserva a las momias, señores míos".*

GARCIA: *Mercery, soy tu amigo, porque eres idiota y puro; acuerdate de esto. ¿De qué partido eras?*

MERCERY: *Independiente, camarada siempre independiente.*

GARCIA: *Y tú, Muñoz. ¿socialista?*

MUÑOZ: *Ante todo era pacifista.*

VOZ DE MERCERY: *La paz es el más sagrado de los bienes...*

GARCIA: (Serio, a Muñoz) *Por eso cuando bombardeas solo ¿bajas siempre tanto? ¿Te desinfecta el peligro?*

MUÑOZ: *Vé tu a saber...*

SILBIDO

SAIDI: *Nosotros, en la sección socialista, nos enteramos de que los moros ayudaban a Franco y nos dijimos: ¿Qué pensarán los obreros árabes? Y en cuanto pude me plante aquí.*

POL: *Yo vine porque me aburría.*

"Decorado: alojamiento de la
compañía. Plano general.
Al fondo, entran Mercery y
Saidi. Van a sentarse
en una cama..."
Al dorso: SECUENCIA XXVI-4



"Plano medio de Pol
silbando". Al dorso:
SECUENCIA XXVI-7

"Alojamiento de la compañía.
Plano medio del grupo.
García, sentado en la mesa,
está cerca de Muñoz, al lado
de Pujol. Sentado en la otra
cama Mercery y Saldi. (Fuera
de cuadro) Pol y el sargento".
Al dorso: SECUENCIA XXVI-5
NO APARECE EN EL FILM.



ja, con su estilográfica, bigotes y barba a la foto, que representa a una dama vestida al estilo de 1900.

11.

Plano de Mercery, de perfil. Ha concluido de abrocharse las botas y se vuelve al grito de García.

12.

Plano medio de García y Pol.

13.

Plano general centrado hacia la puerta: todos los hombres en primer plano, de espaldas. Ha entrado un segundo sargento. García, Mercery y los dos sargentos salen. Pol va a la ventana y silba.

Muñoz y Pujol se dirigen también a la ventana.

14.

Plano medio de los tres hombres de espaldas, mirando por la ventana.

Por la ventana se ve al avión intentar aterrizar mal, acercarse a tierra, tomar de nuevo velocidad y alzarse de nuevo.

GARCIA: *¡Muera el fascismo!*

MERCERY: *¡García! ¡Desdichado! ¡La foto de madame Mercery!*

GARCIA: *¿La preferías sin barba?*

RUIDO DE LA PUERTA

SEGUNDO SARGENTO: *Los blancos están listos.*

GARCIA: *Vamos allá, muchachos.*

POL: *No es muy perfecto que digamos el alemán.*

MUÑOZ: *Vuela... no se puede decir más.*

POL: *Toma tierra...*

MUÑOZ: *Al fin y al cabo como los aparatos de turismo no sirven para nada en la guerra...*

PUJOL: *Demasiado largo.*

MUÑOZ: *Vuelve a echarle salsa...*

SECUENCIA XXVII

DECORADO: El campo de aviación.

1.
El avión de Schreiner planea y da otra vuelta al terreno.
2.
Plano medio de Peña que mira, inquieto y decepcionado.
3.
El avión aterriza, salta, se estrella.
4.
Peña se dirige al avión, se ve a Schreiner salir del avión y venir hacia Peña. El avión está a 100 metros.
5.
El encuentro de los dos hombres. Al fondo el avión estropeado: Schreiner se quita las gafas y el paracaídas.

SCHREINER: *Perdóneme (Pausa). Yo le dije: necesito dos horas...*

He trabajado demasiado tiempo en las minas. He perdido vista.

PEÑA: *Luego hablaremos.*

SCHREINER: *Inútil. No quiero volver a ver un avión. Hágame incorporar a las milicias. Se lo ruego.*

Schreiner se va. La cámara le sigue. Schreiner se aleja. Se le ve alejarse en el campo, bastante tiempo.



“Decorado: el campo de aviación: Peña se dirige al avión...” (no se corresponde exactamente). Al dorso: SECUENCIA XXVII-4.

SECUENCIA XXVIII

DECORADO: El campo de tiro.

1.
Plano medio de Schreiner avanzando hacia la cámara. Schreiner se detiene y mira hacia la derecha.

RAFAGA DE AMETRALLADORA.

2.
Lo que ve Schreiner a un centenar de metros. Blancos de ametralladoras representando aviones en posiciones diferentes. En primer término a diez metros un grupo de hombres, uno de ellos dispara la ametralladora.

3.
Plano medio de Schreiner dirigiéndose lentamente hacia el grupo.

4.
Plano medio del que dispara visto de espaldas: a la derecha Mercery y Márquez. A la izquierda, cuatro nuevos voluntarios vestidos de paisano, acompañados del sargento. El que dispara hace tres agujeros en el blanco, encima del avión.

5.
Plano medio de Márquez.

MARQUEZ: *Con esa puntería, muchachos, un voluntario es bueno para las milicias. Y no olvides que esto es tiro fijo. Con que... sobre los aviones enemigos...*

6.
Plano medio del grupo. Mercery de espaldas, disparando: al fondo el blanco: Mercery encuadra el avión en un rectángulo de disparos que se desprende y cae.

RUIDO DEL AVION DE PUJOL VOLANDO.

7.
Plano medio del grupo pero desde otro ángulo. Se ve a Schreiner que se acerca. Mercery pasa la ametralladora al hombre que le sigue. Todos vuelven los ojos hacia Schreiner. Schreiner llega junto al grupo.

MERCERY: *Pobre hombre.*
SCHREINER: *(A Márquez).* *¿Me permite?*
MARQUEZ: *Anda, ve.*

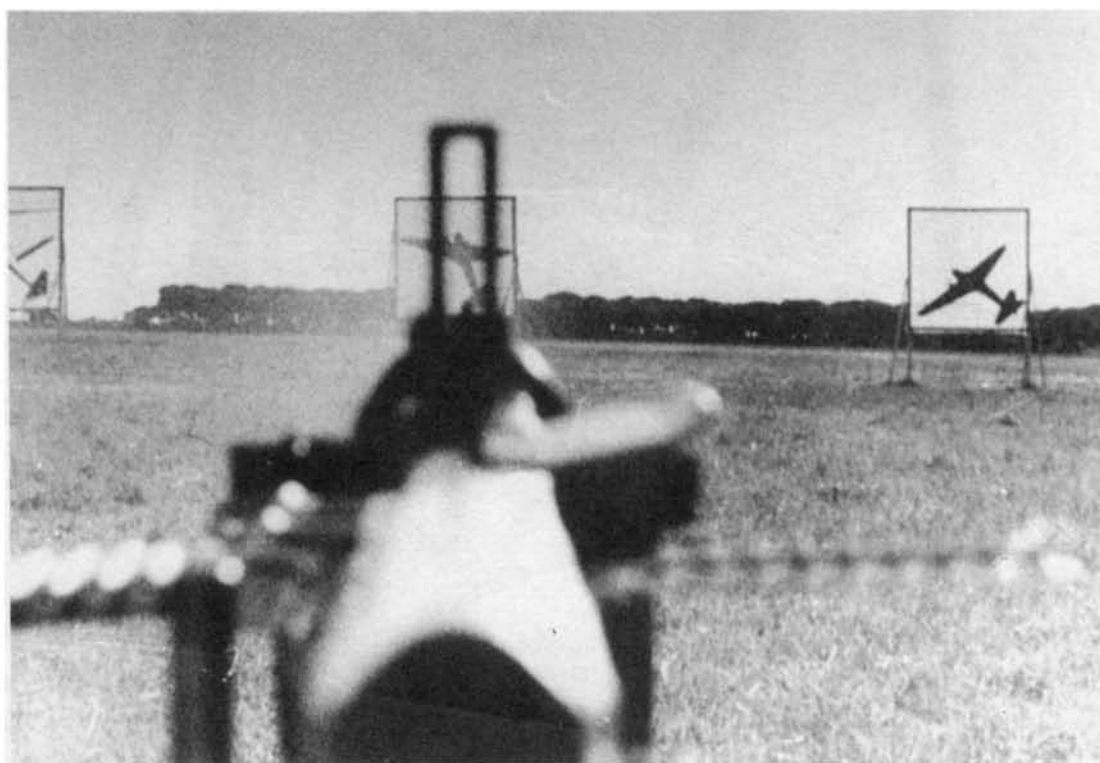
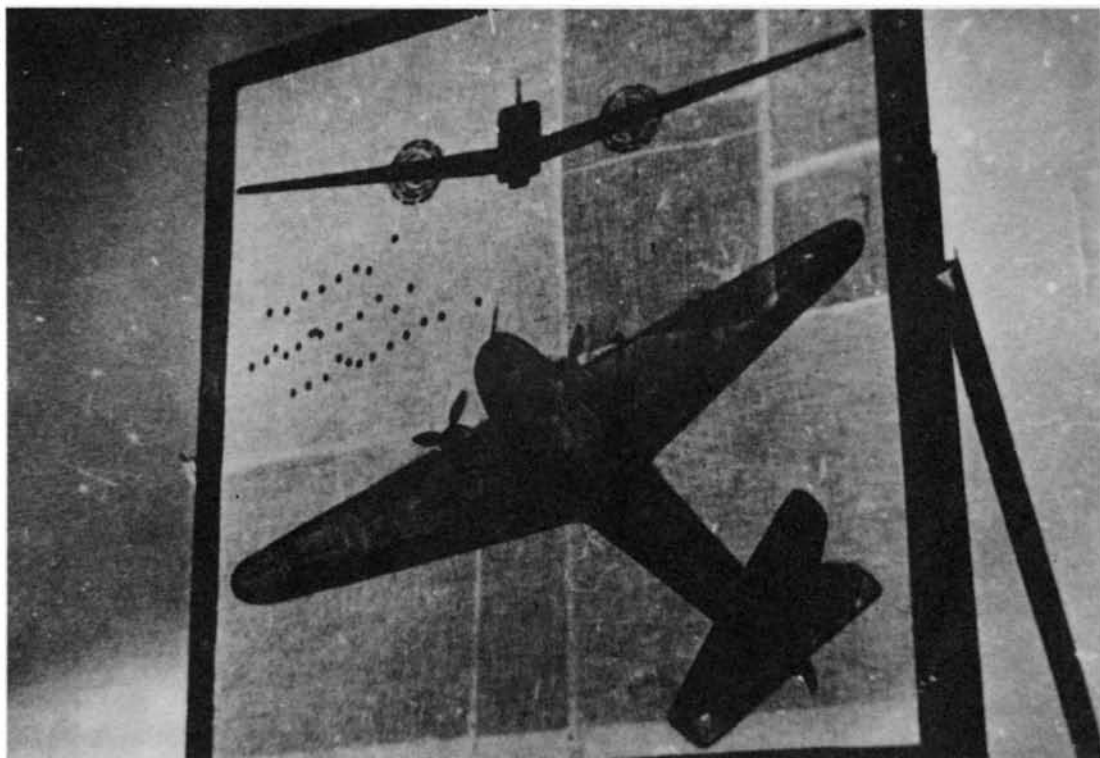
8.
Plano medio de Schreiner colocándose en posición para disparar, de frente. En segundo término, los aviadores, inquietos, observan.

9.
Plano medio de Schreiner, de espaldas. Los disparos de Schreiner son buenos: el cuadrado del blanco se desprende pero queda colgado. Schreiner se vuelve. Schreiner está de frente, Márquez y Mercery, de perfil.

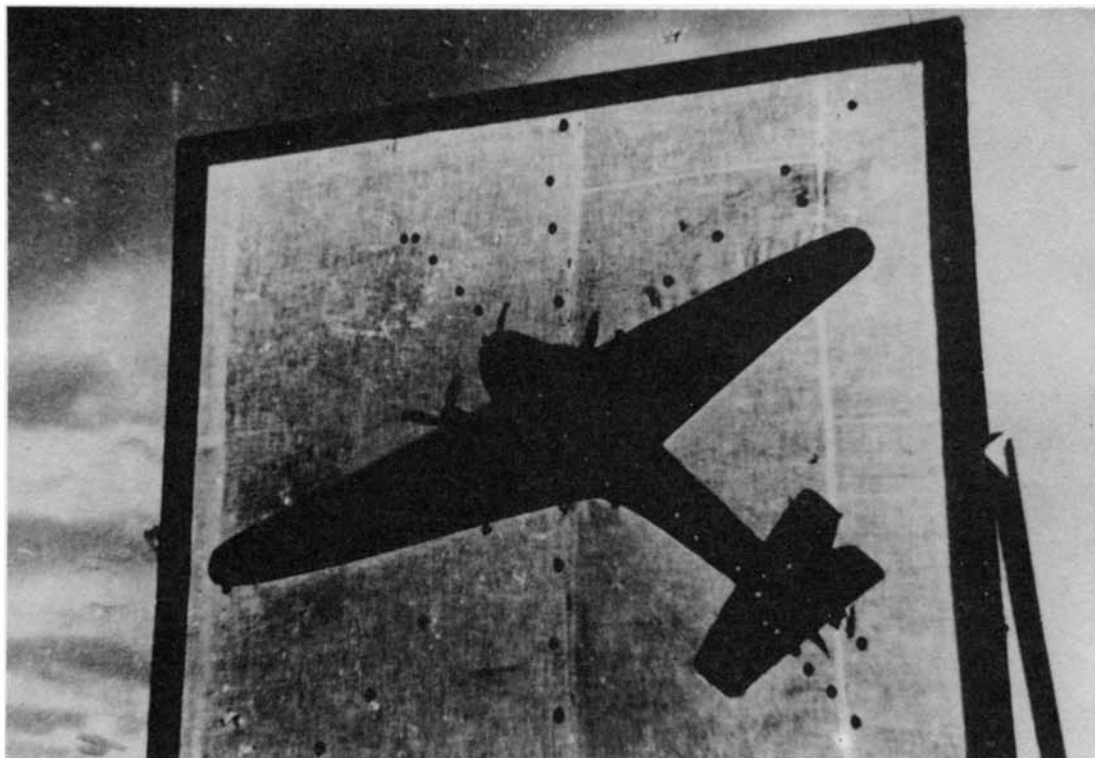
SCHREINER: *Esto todavía se hacerlo.*
MARQUEZ: *Y te marchabas.*

RUIDO DE MOTOR.

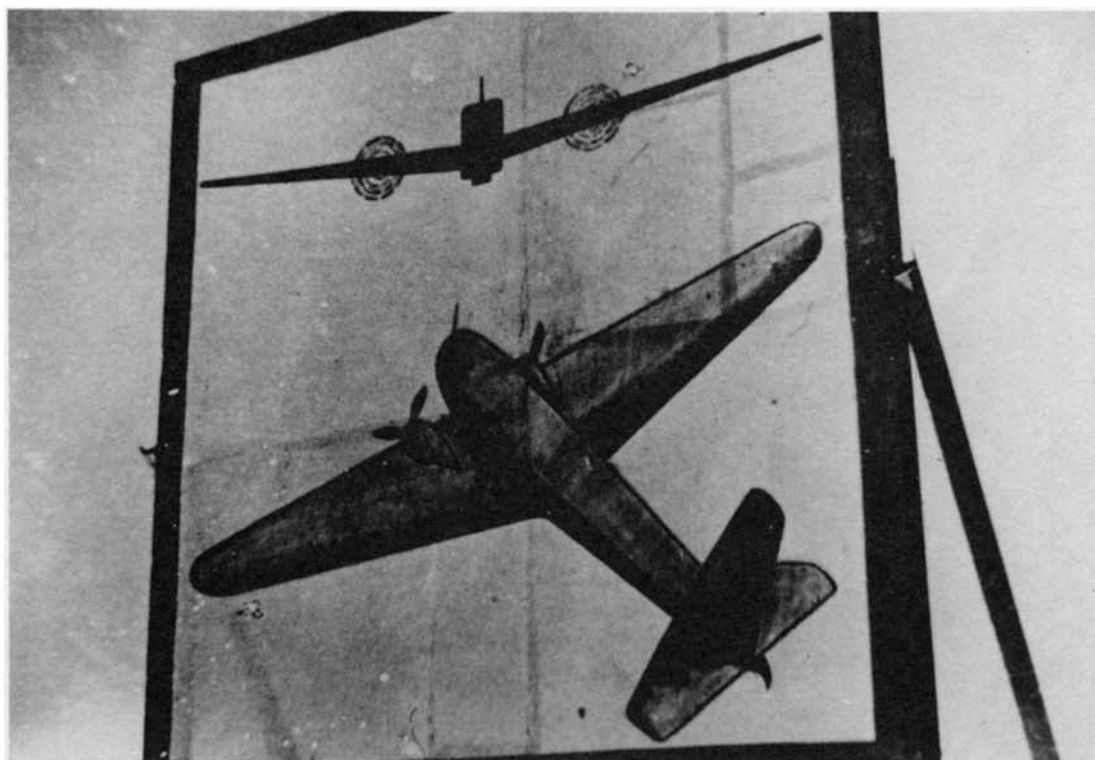
Al dorso nos indica que se trata de la SECUENCIA XXVIII-4.



Al dorso (39).



Al dorso:
SECUENCIA XXVIII-9.



Al dorso:
SECUENCIA XXVIII-9.

Schreiner levanta la cara.

Coge la ametralladora dispara y rasga el blanco con rabia, en dos trozos, formando una cruz: después se vuelve de nuevo.

SCHREINER: *Ya no puedo ver un avión...*

...quisiera hacerlo todo contra aviones.

MARQUEZ: *Anda. Anda pues, si tienes la intención de ir a hacer el paleta con los sin alas; pero yo te tomo como ametrallador de mi avión.*

SECUENCIA XXIX

DECORADO: El despacho de Peña.

1.
La cámara ante el perchero de los paracaidas, hacia la puerta. Entra Attignies y va hacia Peña que está delante de la mesa bajo un mapa.

ATTIGNIES: *Ni un mal trasto: ni en Aire, ni en Guerra, ni en ninguna parte. Es la séptima vez que les han pedido hoy.*

2.
Plano medio de Peña. Algo del perfil de Attignies, en primer plano.

PEÑA: *Pero no por los mismos motivos. (Piensa un instante). Y es indispensable. Volar el campo enemigo por sorpresa si no se hace de noche, es una idiotez.*

ATTIGNIES: *Y además sin cazas...*

PEÑA: *Esperemos que haya nubes. En cuanto a los coches, será preciso arreglarlo directamente con los pueblos. ¿Están listas las dos tripulaciones?*

ATTIGNIES: *¿Sólo dos? ¿Dos?*

3.
Plano americano de Attignies. Algo del perfil de Peña, en primer plano.

PEÑA: (Con amargura) *Ven y verás, Comisario político.*

4.
La cámara como en el plano 1. Los dos hombres salen juntos, la cámara los sigue.

DISOLVENCIA

SECUENCIA XXX

DECORADO: Un hangar.

1.
Peña y Attignies de espaldas, van por el campo de aviación hacia un bosquecillo entre el que se distingue vagamente un hangar.

2.
Plano más cercano, Peña y Attignies entran en el bosque y se detienen a la puerta del hangar.

3.
Plano medio de los dos hombres de perfil. Peña, en primer término. Peña quita las cadenas, levanta la barra de la puerta, empuja ésta y los dos hombres entran.

4.
Interior del hangar. Está oscuro, salvo el rayo de luz que entra por la puerta entreabierta. En primer término los dos hombres de perfil (tres cuartos). Se distinguen vagamente formas de aviones en malas condiciones. Peña enciende su lámpara eléctrica



Al dorso: SECUENCIA XXX-9
(no se corresponde).



“Decorado: un hangar. Plano medio de los dos hombres de frente. Attignies levanta hacia Peña una mirada interrogante”. Al dorso: SECUENCIA XXX-9.

y proyecta el haz luminoso sobre los aviones: se distinguen más claramente los planos, los fuselajes, las hélices. (Los dos hombres han avanzado. Están de espaldas la cámara gira para conservarles en cuadro; la cámara se encuentra siempre detrás de la lámpara eléctrica).

5.
Plano medio de los dos hombres, de frente.

6.
Plano medio de las siluetas de los dos hombres y el haz luminoso desplazándose entre las siluetas de los aviones e iluminándolos por partes.

7.
Los dos hombres se detienen en plano medio, de frente. Peña dirige el haz luminoso frente a sí.

8.
Se sigue el haz luminoso. Este ilumina primero, al fondo, la cola de un avión nuevo. Después, acercándose, el fuselaje. La luz pasa sobre las alas y viene a detenerse, muy cerca, sobre el motor enfundado. Se ve a Peña de espalda. Quita la funda que descubre el vacío en el sitio del motor.

9.
Plano medio de los dos hombres de frente. Attignies levanta hacia Peña una mirada interrogante.

10.
En plano medio, de perfil, Peña y Attignies colocan de nuevo la funda, después los dos hombres se dirigen hacia el rayo luminoso que señala la puerta. Por ella se ven salir las siluetas de los dos hombres.

11.
El exterior del hangar. Plano medio de los dos hombres, de perfil, como a la entrada. Después de haber cerrado la puerta, Peña echa el candado.

ATTIGNIES: *¿Estos son los que se pueden reparar?*

PEÑA: *Si a esto le llamas reparables...*

ATTIGNIES: *¿Pero y la reserva?*

PEÑA: *No intervención.*

ATTIGNIES: *¿Y estanoche? ¿Nada de cazas?*

PEÑA: *Nada. No habrá vuelto todavía, pero lo primero no son los cazas ahora sino los faros. Vámonos a pescar coches por los pueblos.*

DISOLVENCIA

SECUENCIA XXXI

DECORADO. La carretera, una plaza del pueblo, la sala del Ayuntamiento de un pueblo.

1.
La cámara a orillas de la carretera cerca del primer pueblo. Pasa el coche de Peña y Attignies, la cámara lo sigue. El coche

otra en un pueblo cuyo campanario se ve a unos 100 metros y desaparece.

2.

La plaza del pueblo, que el coche atraviesa, viniendo a detenerse delante del Ayuntamiento. La cámara lejos, de modo que se vea bien toda la plaza y el Ayuntamiento.

3.

Plano medio de Attignies y Peña bajando del coche y entrando en el Ayuntamiento.

4.

Plano general de la gran sala del Ayuntamiento. La cámara al fondo, a la derecha, descubre: a la derecha del cuadro, detrás de una mesa, el Comité. En frente una fila de campesinos el primero de los cuales está frente a una mesa. (A lo largo de las paredes diversos objetos requisados: cuadros, camas, etc.) La cámara gira hacia la izquierda. Por la puerta, que acaba de abrirse, entran Peña y Attignies.

5.

La cámara a la derecha de Peña, enfoca la mesa del Comité. Un responsable se ha levantado y viene al encuentro de Peña. La cámara se acerca para encuadrar a los tres hombres en plano muy cercano: Peña a la izquierda, el responsable a la derecha, los dos de perfil, en primer término. En segundo término al lado de Peña, Attignies. El responsable tiene unos sesenta años y viste una blusa negra. El Comité al fondo.

El Delegado va a discutir a la mesa. La cámara gira un poco para seguirle.

6.

Plano medio de Peña y Attignies, de frente.

RUIDO DE LA PUERTA AL ABRIRSE.

PEÑA: (Estrechando la mano del responsable) *Soy el Comandante del campo de aviación...*

(Expresión del responsable: Ya sé).

PEÑA: *Necesito coches.*

(El responsable levanta los ojos al cielo)

PEÑA: *Debemos salir para el frente esta noche y no tengo faros para encuadrar el campo. No queda más remedio que emplear los faros de los autos. Yo no tengo coches, el Ministerio no tiene coches... y tú si tienes coches.*

DELEGADO: *Tres coches y dos camionetas. Y necesitaría lo menos, lo menos doce. Uno, no digo que no...*

PEÑA: *Es cuestión de vida o muerte para los camaradas que luchan allá arriba.*

DELEGADO: *No tenemos derecho a prestar los coches sin los chóferes y los chóferes han trabajado hoy ya quince horas.*

PEÑA: *Nuestros mecánicos conducirán los coches. Vuestros chóferes roncarán dentro.*

DELEGADO: *¿A qué hora los necesitas?*

PEÑA: *A las tres, lo más tarde.*

ATTIGNIES: *Quizás nos pudiéramos arreglar con algunas hogueras.*

PEÑA: *Nos romperíamos el alma con los naranjos.*

7.

El mismo plano que el 5. El delegado deja la mesa y viene de nuevo a colocarse frente a Peña y Attignies.

DELEGADO: *Se hará lo que se pueda. Tres te los prometo desde ahora; y si es posible más. Tenemos que asegurar el abastecimiento. Mira si tú puedes componértelas con los otros pueblos.*

DISOLVENCIA

SECUENCIA XXXII

DECORADO: El camino, plazas de los pueblos, interior de un Ayuntamiento, etc.

1.

Es de noche. El coche avanza por la carretera: pasa por delante de la cámara.

DISOLVENCIA

2.

Plano medio. Un delegado campesino guía a Peña llevándole del brazo. Se les sigue: estamos en la plaza de un pueblo iluminada por una sola lámpara eléctrica. Sombras. Los dos hombres se detienen delante de un cobertizo con una gran puerta de madera.

3.

Plano medio del campesino y de Peña, de espaldas. El campesino abre la puerta. Oscuridad. Enciende una luz. Se ve a un auto sin sus ruedas delanteras sobre un caballete y tres burros, en hilera. En otro rincón tres carritos para los burros. El campesino se vuelve encogiéndose de hombros y abriendo los brazos.

DISOLVENCIA

4.

El coche de Peña avanza en la noche. Faros. Para este plano como para los demás del coche en la oscuridad de la noche, deberá tratarse de destacar con la luz cualquier detalle pintoresco o característico: flores o plantas, un viraje particular, etc. Cada vez deberá encontrarse un nuevo ángulo.

5.

El haz de los faros ilumina una mesa rústica que está a veinte metros de la cámara. Cinco individuos sentados frente a ella. Plaza del pueblo. El coche se detiene al lado de los hombres.

6.

Acercamiento del grupo. Peña y Attignies bajan del auto. Acogida triunfal. Todos les estrechan la mano o les abrazan.

DISOLVENCIA

7.

El coche avanza en la noche.

DISOLVENCIA

8.

Peña, de espaldas, en plano medio, perfil perdido. De frente un delegado campesino que hace signos negativos.

DISOLVENCIA

9.

El coche avanza en la noche (cuarto ángulo).

DISOLVENCIA

10.

Se parte de un plano medio del primer delegado, de frente. Se retrocede. Está sentado junto a otro, tras una mesa de la sala de un Ayuntamiento.

Tras ellos un reloj señala las dos y media. Peña de perfil: se retrocede hasta el plano medio.

Peña se levanta y sale de cuadro. La cámara se queda sobre los dos campesinos que se miran encogiéndose de hombros.

11.

Plano medio. En primer término Attignies durmiendo en el coche. Por el otro lado llega Peña, entra y se sienta. Attignies se despierta sobresaltado.

El coche se pone en marcha. Se le sigue.

12.

Plano medio de Peña al volante y Attignies. Tienen sueño y están de mal humor.

DISOLVENCIA

13.

Plano general. La cámara en una plaza de pueblo. Iluminación débil a través de las ventanas del Ayuntamiento. Los faros de Peña iluminan la escena; el coche acaba de detenerse, cerca de un campesino que no hace nada. Hombres pesadamente cargados pasan uno tras otro.

14.

Plano medio de Peña y Attignies, de frente. Miran intrigados a los hombres que pasan.

DELEGADO 1º: *Si te entiendo muy bien pero prometer es prometer. Y no puedo. Como los otros: se hará lo que se pueda.*

PEÑA: *Tres coches.*

DELEGADO 2º: *Uno.*

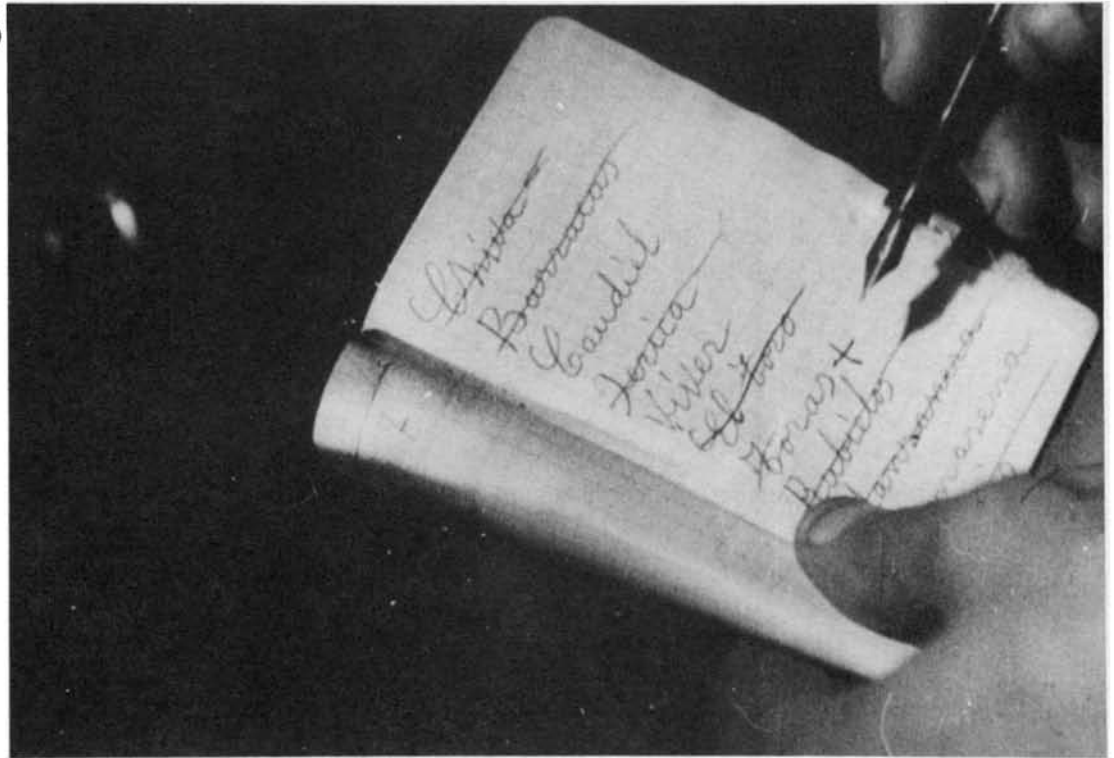
PEÑA: *(Mira el reloj y levanta la cabeza) Sois los últimos que podemos ver.*

DELEGADO 1º: *Se hará lo que se pueda.*

ATTIGNIES: *¿Cuántos tenemos?*

PEÑA: *De verdad, cinco, esperemos que habrá más.*

Al dorso: SECUENCIA XXXII-11
(NO SE CORRESPONDE)



"Plano medio de un hombre que pasa ante el haz luminoso de los faros (en primer término el motor del coche) llevando a cuestas un cuarto de buey". Al dorso: SECUENCIA XXXII-15.

15.

Plano medio de un hombre que pasa ante el haz luminoso de los faros (en primer término el motor del coche) llevando a cuestas un cuarto de buey.

16.

Peña se inclina hacia el campesino (plano medio) que está de pie, inactivo, al lado del auto. Están casi de frente.

Se gira hacia Attignies: el campesino sale de cuadro.

El coche se pone en marcha.

PEÑA: *¿Quiénes son esos?*

CAMPESINO: *Los voluntarios.*

PEÑA: *¿Voluntarios de qué?*

CAMPESINO: *Para el abastecimiento. Han pedido voluntarios para transportarlo. Las camionetas se fueron a la aviación, a ayudar, dicen...*

ATTIGNIES: *(sonriendo, a media voz). Mientras, el fuma, tranquilo.*

DISOLVENCIA

SECUENCIA XXXIII

DECORADO: El campo de aviación.

1.

A cien metros aparece un coche con los faros encendidos. Viene a detenerse al lado de la cámara que le sigue recorriendo un ángulo de 180°: se descubre así a siete u ocho metros del coche dos hogueras, entre los naranjos. A la luz danzante de las llamas pasan milicianos con sus capotes. Delante del fuego, a contraluz, un hombre canta acompañándose con la guitarra mientras le rodean los demás. Cuando se detiene el coche, se levanta uno de los hombres y se acerca. Lleva chaqueta de cuero.

CANCION ACOMPAÑADA DE GUITARRA

“EL PUENTE DE LOS FRANCESES”.

2.

Márquez de frente, dirigiéndose al coche; se detiene al lado del auto.

MARQUEZ: *¿Es usted comandante?*

3.

El mismo campo que en 1.

Peña y Attignies bajan del auto. Están de frente, en plano medio. Márquez de espalda, en silueta. A la izquierda, las hogueras. A la derecha, los haces luminosos de los faros iluminando, al fondo, un hangar.

PEÑA: *¡Salud!*

VOCES INVISIBLES EN LA SOMBRA: *¡Salud!*

PEÑA: *¿Quiénes son?*

Los tres hombres se acercan al fuego. Corte mientras avanzan.

4.

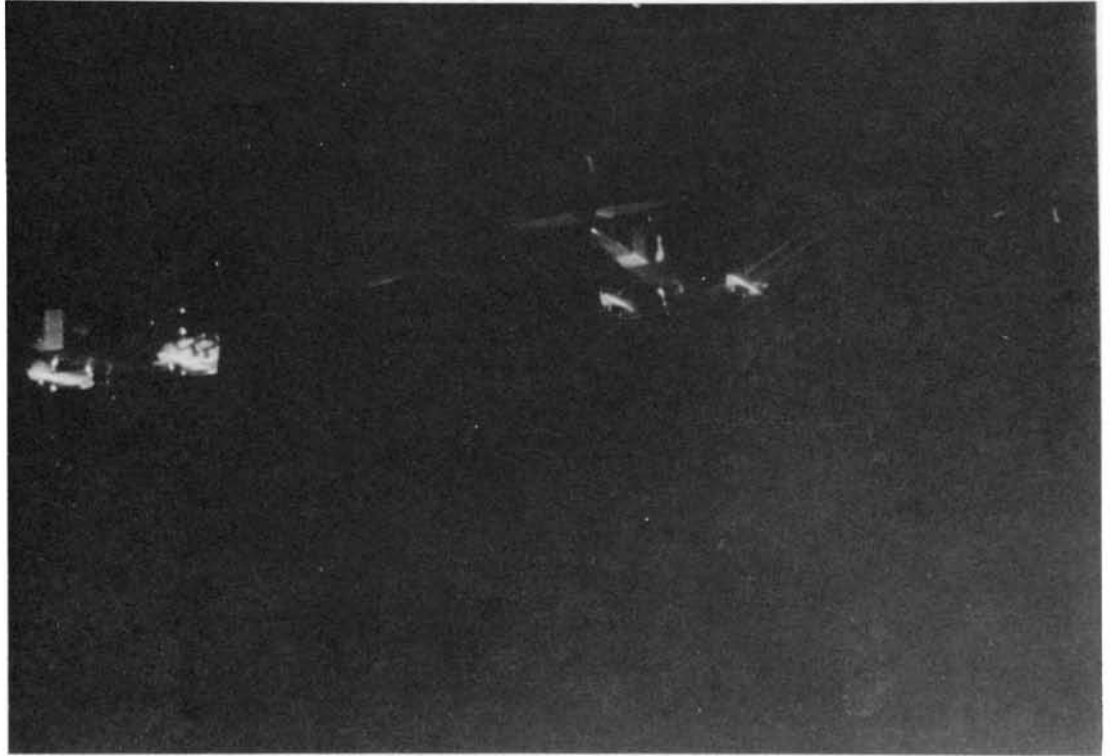
En primer término, Peña y Márquez frente a frente de perfil; Attignies en segundo término. A los pies de Attignies el que canta, de espalda; después, las hogueras, rodeadas de rostros iluminados por ellas. Al fondo, la oscuridad con las siluetas de

MARQUEZ: *Los responsables de los coches.*

PEÑA: *¿Y los coches?*

MARQUEZ: *Allí... Un momento (da dos fuertes silbidos).*

Al dorso: SECUENCIA XXXIII
(NO SE CORRESPONDE)



“Decorado: el campo de aviación. A cien metros aparece un coche con los faros encendidos. Viene a detenerse al lado de la cámara que le sigue recorriendo un ángulo de 180 grados. Descubre así a siete u ocho metros del coche dos hogueras, entre los naranjos. A la luz danzante de las llamas pasan milicianos con sus capotes. Delante del fuego, a contraluz, un hombre canta acompañándose con la guitarra mientras...”

Al dorso: SECUENCIA XXXIII-1.



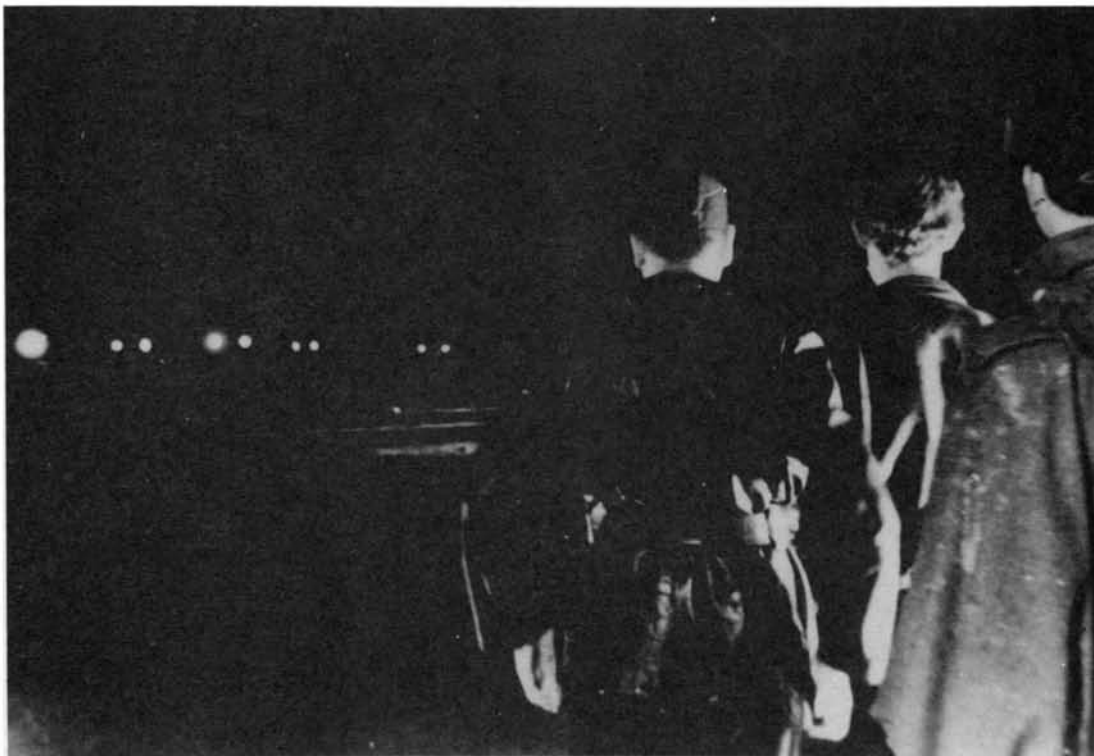


Plano general de conjunto con un grupo de personajes en el campo de aviación. Al dorso: SECUENCIA XXXIII-1.



“Peña y Attignies bajan del auto. Están de frente, en plano medio. Márquez de espaldas, en silueta...” Al dorso: SECUENCIA XXXIII-3.

"...En la oscuridad del fondo, se iluminan sucesivamente siete u ocho faros. Vienen de la extrema izquierda y se dirigen hacia la derecha, acercándose. Se iluminan otros faros hasta llegar a veinticuatro en una larga línea al fondo. Attignies se acerca. Peña va hacia las hogueras y mira un instante a la cámara. Attignies y Márquez le han seguido, se colocan a su derecha e izquierda". Al dorso: SECUENCIA XXXIII-4.



"...En la oscuridad del fondo, se iluminan sucesivamente siete u ocho faros. Vienen de la extrema izquierda y se dirigen hacia la derecha, acercándose". Al dorso: SECUENCIA XXXIII-4

los árboles que rodean el campo de aviación. En la oscuridad del fondo, se iluminan sucesivamente siete u ocho faros. Vienen de la extrema izquierda y se dirigen hacia la derecha, acercándose.

Se iluminan otros faros hasta llegar a veinticuatro en una larga línea, al fondo.

Attignies se acerca.

Peña va hacia las hogueras y mira un instante, de espaldas a la cámara. Attignies y Márquez le han seguido, se colocan a su derecha e izquierda.

5.

Plano medio. Peña iluminado de frente, por el fuego. A ambos lados Attignies y Márquez. En la parte baja del cuadro, la cabeza del guitarrista que continua templando las cuerdas. Los tres hombres desaparecen en la oscuridad.

El guitarrista vuelve a cantar: baja la cámara hasta él. La música se prolonga treinta segundos.

6.

En primer término el guitarrista, de espaldas, y las hogueras. Al fondo, la luz de los faros de los coches de Peña, los dos bombarderos están en los hangares, las hélices giran.

7.

Plano general: los dos aparatos en tres cuartos, desde atrás; los motores giran en punto fijo. La hierba se inclina bajo el viento. Los mecánicos observan. Las dos tripulaciones entran en cuadro. Se reconoce a José que sube al aparato con Peña. No sabe subir y Peña le ayuda. Cuando todos han subido, se oyen nuevos silbidos.

8.

La cámara, alta, enfilando la hilera de autos. Se ven encenderse los veinticuatro faros, casi al mismo tiempo.

9.

Como el 7. Al fondo, los faros encendidos. Los motores aceleran. La hierba se curva bajo su empuje. Los aviones avanzan y despegan lentamente. Al fondo los faros.

PEÑA: (A medida que se encienden los faros) *Cuatro...*

ATTIGNIES: (Volviéndose) *Y nos romperemos la crisma en los naranjos.*

MARQUEZ: *Deben estar roncando como terneros.*

MARQUEZ DEJA OIR OTROS DOS FUERTES SILBIDOS.

MARQUEZ: *Doce, la cuenta justa.*

UN SILENCIO

PEÑA: *Han hecho lo que han podido, como decían.*

MARQUEZ: *Se las han arreglado entre ellos. Ese es el responsable de todos los coches (Señala al guitarrista.)*

ATTIGNIES: *Doce, no está mal.*

MARQUEZ SILBA Y LOS FAROS SE APAGAN.

PEÑA: (al responsable). *La salida de verdad es a las cinco. Diles a tus compañeros que no tengan miedo. Despegaremos contra ellos. (A Attignies). Ahora, las tripulaciones. (A Márquez). Has que preparen los aparatos.*

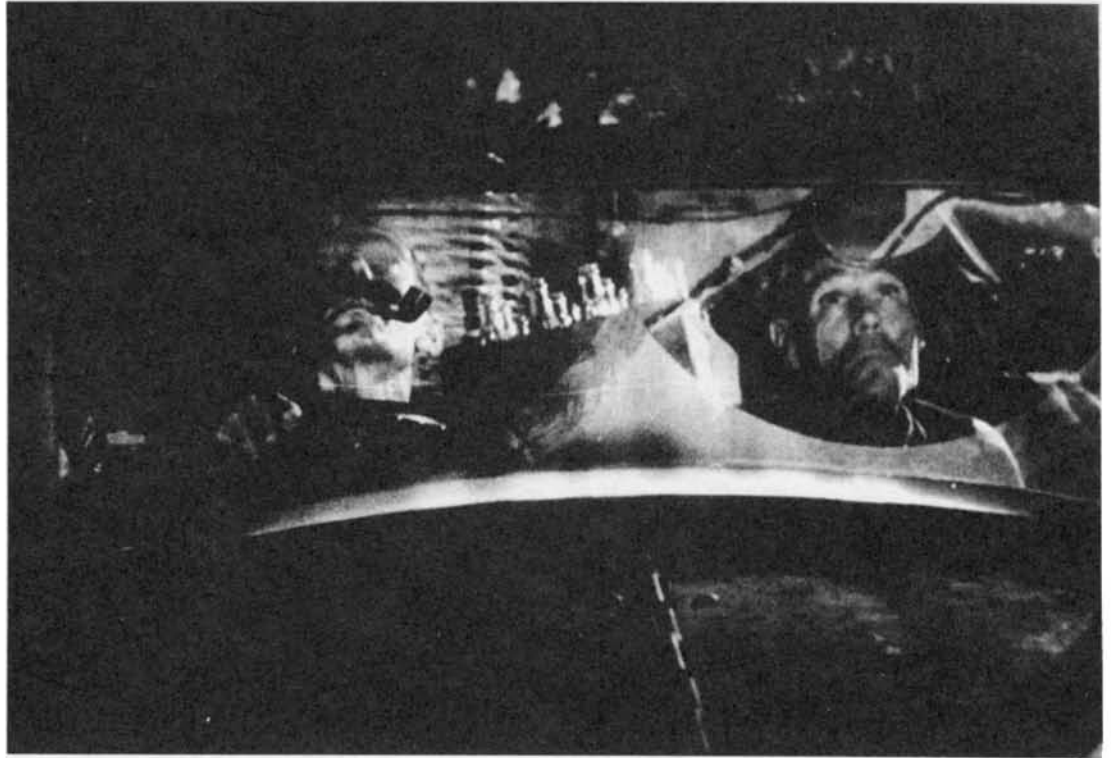
CANTO Y GUITARRA

RUIDO DE MOTOR MUY VIOLENTO

SILBIDOS

RUIDO DE MOTOR FORTISIMO.

“Otros dos chóferes con la cabeza ya inclinada sobre el volante...”
 Al dorso: SECUENCIA XXXIII-13.



10.

La cámara entre dos autos. En primer término, los haces de luz. Al fondo, los aviones se acercan a la luz de los faros. Van a atropellar a los coches. Se corta cuando la colisión es inminente.

EL RUIDO BAJA DE REPENTE: NO DEBE CASI ADVERTIRSE. DESPUES EL RUIDO AUMENTA A MEDIDA QUE LOS AVIONES SE ACERCAN.

11.

Plano medio de un chófer que inclina la cabeza sobre el volante.

12.

13.

Otros dos chóferes con la cabeza ya inclinada sobre el volante.

14.

Un cuarto chófer que tiene la cabeza inclinada la levanta y la vuelve para seguir los aviones.

RUIDO DEL AVION: EL RUIDO DE LOS MOTORES BAJA APROXIMADAMENTE SEIS TONOS CUANDO EL AVION PASA SOBRE LAS CABEZAS.

15.

Los dos aviones, sobre los autos, se destacan en el amanecer (Claro ya en el cénit). Encuadrar los aviones abajo: en lo alto, suave gradación de luz en el cielo.

SECUENCIA XXXIV

DECORADO: El cielo. El avión de Peña:

Los planos de las secuencias de aviación llevan las letras:

S.D: Sin descubierta

V.R: Vista real

E: Proyección de fondo.

Explicación de estas palabras:

VISTA REAL: El plano en cuestión es utilizado en el filme tal como ha sido rodado, sea desde un avión, sea desde tierra, sea de otra manera.

SIN DESCUBIERTA: Aquí se dan dos casos: o bien no hay realmente descubierta en el cuadro tomado por la cámara, en cuyo caso se filma en el estudio; o bien hay una descubierta y el ángulo es tal que lo que se ve es puro cielo, fácil de imitar en el estudio.

PROYECCION DE FONDO: Por una ventana u orificio cualquiera del avión se ve alguna cosa significativa y distinta: mar de nubes que desfilan, tierra que pasa, paisaje característico que desfila, etc. Estos planos serán rodados en el estudio ante una pantalla, sobre la que se proyectarán las vistas tomadas especialmente para cada caso.

1. V.R.

En el cielo los dos aviones vuelan uno tras otro. Se pasa sobre ellos para detenerse en el primero.

2. S.D.

La cámara en el lugar del segundo piloto. Acercamiento de Peña mirando la brújula: después mira su cronómetro. José está cerca de la ventana. Por la ventana se ven nubes blancas.

3. E.

Plano medio más cerca de José y de Peña. Este plano está tomado desde más alto: José mira de arriba a abajo. Se ve el mar de nubes, hasta el horizonte, y algunas montañas. José se vuelve hacia Peña.

4. S.D.

Plano medio, más alejado, de frente, de José, Peña y Muñoz. José de pie acaba de volverse hacia Peña y hace un gesto de desaliento. Muñoz lanza una ojeada con inquietud. En este plano se ve un buen trozo de conjunto del avión hacia atrás. La cámara aproximadamente en el lugar del ametrallador delantero.

5. S.D.

Plano medio de Peña y José, de frente. Los dos hombres se vuelven de nuevo hacia la ventana.

PEÑA: *Dentro de un momento atravesaremos las nubes.*

6. E.

Lo que se ve por la ventana. En primer término José, de perfil esfumado, se vuelve con mirada interrogante. Ha visto muchas manchas negras bajo el avión.

7. S.D.

Plano medio de frente, aproximadamente en el eje de la acción, José y Peña. José acaba de volverse hacia Peña para interro-

“Decorado: El cielo. El avión de Peña. La cámara en el lugar del segundo piloto. Acercamiento de Peña mirando la brújula: después mira su cronómetro. José está cerca de la ventana...”. Al dorso: SECUENCIA XXXIV-2.



“Lo que se ve por la ventana. En primer término José de perfil...” Al dorso: SECUENCIA XXXIV-6.

garle. La cámara gira para acompañar a Peña que va hasta Muñoz. En el cuadro, Peña a la izquierda. Muñoz a la derecha. Muñoz inclina la palanca hacia su derecha, del lado de José.

8. V.R.

Las nubes y las montañas se inclinan y empiezan a dar vueltas.

9. S.D.

Plano de conjunto de la parte trasera del avión, éste parece inclinarse hacia la derecha: todos miran por las ventanas. Este plano se supone visto por alguien que estuviera de pie detrás del ametrallador trasero.

10. V.R.

La mancha gris bajo el avión.

11. S.D.

Muñoz maniobra la palanca (de tres cuartos de frente, en plano medio).

12. E.

Peña y José de espaldas miran por la ventana. Se ve agrandarse la mancha gris de Teruel. Peña coge a José por el hombro.

PEÑA: ¡Teruel!

13. S.D.

Acercamiento de José que se vuelve hacia Peña, no comprende y mira de nuevo la mancha (la cámara, detrás de Peña que está a la derecha de José, esto es: detrás de él en el sentido de la marcha del avión).

14. E.

Como en el 12. Peña y José de espaldas. La mancha de tierra agrandándose. A la derecha el frente. Peña se vuelve y va hacia Muñoz.

PEÑA: ¡Teruel!

JOSE: ¿Ahí está Teruel? ¿Eso es Teruel?

15. S.D.

La cámara en el lugar del bombardero, abajo, hacia la izquierda. Peña va hacia Muñoz. Peña mira por la ventana de Muñoz. Luego se vuelve hacia José.

MUÑOZ: ¿Reconoce algo?

PEÑA: ¡La carretera de Zaragoza!

16. V.R.

La tierra vista desde el avión. La carretera de Zaragoza está delante, a la derecha. Está muy visible (vista tomada desde el avión, delante, sencillamente en el eje del aparato).

17. S.D.

Plano de frente de Peña y Muñoz. Muñoz tira de la palanca.

PEÑA: *Vuelve a subir. Compás 274. Ese campo debe estar poco más o menos a veinte kilómetros: cinco minutos justos.*

18. V.R.

Tomado desde el exterior. El avión se remonta y penetra en un banco de nubes: después sale del mar de nubes.

19. S.D.

Plano de Peña y Muñoz de frente. Muñoz y Peña miran a José que mira hacia abajo con ahinco.

20. E.

Primer plano de José en tres cuartos, tomado desde el tragaluz, mirando a más no poder.

21. E.

Peña y Muñoz de espaldas vistos por el segundo piloto. Delante de ellos, el mar de nubes. Muñoz se vuelve hacia Peña, que mira su cronómetro.

MUÑOZ: *Si no damos con el campo enseguida, dentro de unos momentos tendremos sus cazas en las mismas narices.*

22. S.D.

Intercalar el reloj de pulsera de Peña.

23. E.

Como el 21. Se ven las nubes por la ventanilla. Peña se vuelve hacia Muñoz. Peña baja la cabeza para mirar su reloj.

PEÑA: *Nos esconden las nubes.*

MUÑOZ: *Si. Parece que en Teruel no nos han visto. No han disparado.*

24. S.D.

El reloj en la muñeca.

25. S.D.

La cámara en el lugar del bombardero, hacia atrás. Muñoz se vuelve hacia José. Peña también. Muñoz habla.

MUÑOZ: *¿Y el tío ese, qué? ¿Todavía no sabe dónde es?*

26. E.

El primer plano de José de tres cuartos, mirando hacia abajo: se ve el mar de nubes.

27. E.

De espaldas, vistos por el segundo piloto, acercamiento de Peña y Muñoz, Peña mira su reloj.

28. S.D.

El reloj.

PEÑA: *Debe ser por aquí, pica.*

29. E.

Como el 27. Se ve distintamente el altímetro.

MUÑOZ: *Puede haber cerros aquí bajo.*

30. S.D.

El altímetro: 1.200.

PEÑA: *Aquí no, más lejos.*

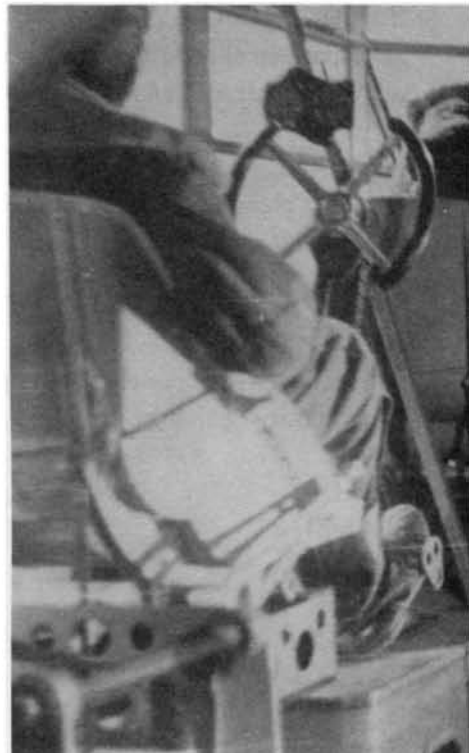


Primer plano de dos personajes, (José y Muñoz) de frente. Al dorso: SECUENCIA XXXIV-14. (NO SE CORRESPONDE)

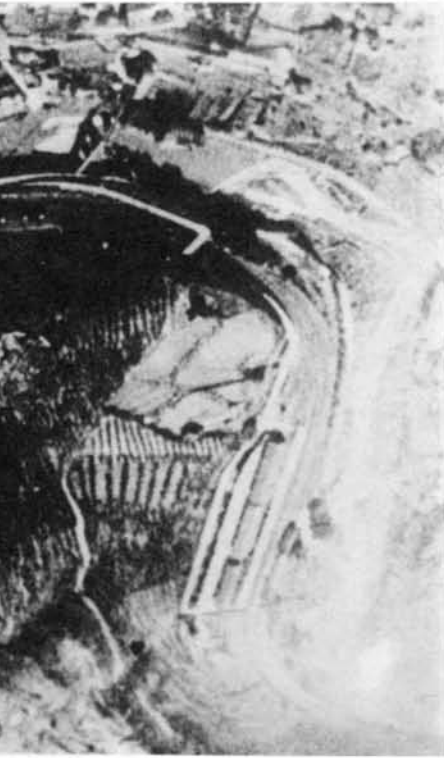


"La tierra vista desde el avión. La carretera de Zaragoza está delante a la derecha...". Al dorso: SECUENCIA XXXIV-16.

"El cielo. El avión de Peña. Peña y Muñoz de espaldas vistos por el segundo piloto. Delante de ellos el mar de nubes. Muñoz se vuelve hacia Peña que mira un cronómetro". Al dorso: SECUENCIA XXXIV-21. (NO APARECE EN EL FILM).



"De espaldas, vistos por el segundo piloto, acercamiento de Peña y Muñoz, Peña mira su reloj". Al dorso: SECUENCIA XXXIV-27. (NO APARECE EN EL FILM).



"Plano de Peña y Muñoz de frente. Muñoz y Peña miran a José que mira hacia abajo con ahínco".
Al dorso: SECUENCIA XXXIV-19.

"Primer plano de Muñoz".
Al dorso: SECUENCIA XXXIV-32.



31. E.

Como el 27. Muñoz maniobra la palanca.

32. S.D.

Primer plano de Muñoz.

MUÑOZ: *Las nubes bajan. Voy a descender a 200, si hay montañas nos romperemos la crisma.*

33. S.D.

Altímetro: 1.000
900
800

34. S.D.

Primer plano de Peña:

PEÑA: *Pica.*

35. S.D.

Altímetro: 700
600
500

36. E.

Primer plano de José con la nariz aplastada contra el cristal. A través del vidrio, nubes.

37. S.D.

Altímetro: 400
300

38. S.D.

Primer plano de Peña de frente.

PEÑA: *¡La tierra!*

39. V.R.

Plano tomado desde otro avión: el avión surge de entre la niebla picando hacia el suelo.

40. E.

De espaldas, Muñoz y Peña. Por la ventana se ve aproximarse la tierra. Muñoz tira de la palanca. La tierra se torna horizontal. Peña señala el retrovisor.

PEÑA: *El "Pablo Iglesias".*

41. E.

El "Pablo Iglesias" aparece en el retrovisor y se coloca en línea.

42. S.D.

La cámara en el lugar del bombardero. Bajo, hacia atrás, Muñoz y Peña de frente. Peña salta al lado de José.

MUÑOZ: *¿Doy la vuelta?*

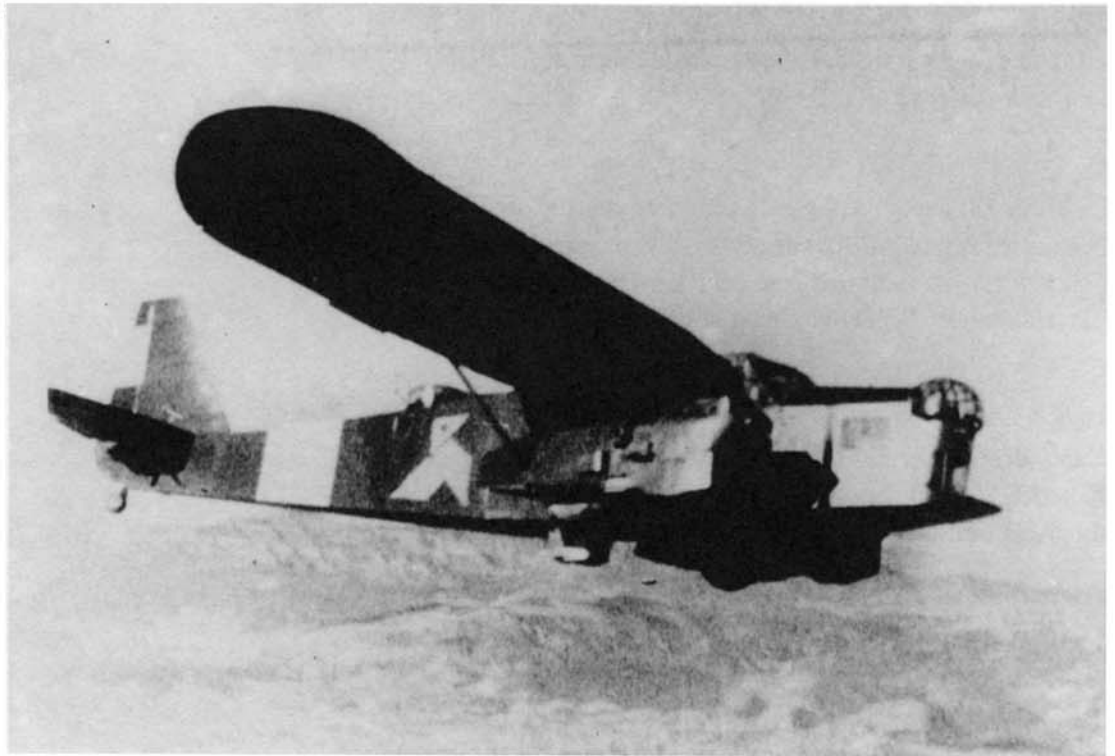
PEÑA: *No hay tiempo. Sigue la carretera.*

43. E.

Peña se ha colocado a la derecha de José. Peña está de perfil, un poco borroso. José, en segundo plano, pero de frente o tres cuartos.

PEÑA: *¿Es ese el pueblo?*

"El Pablo Iglesias" aparece en el retrovisor y se coloca en línea". Al dorso: SECUENCIA XXXIV-41.



44. V.R.

Se ve pasar el pueblo. Se distingue la tierra.

PEÑA: *La iglesia.*

45. E.

Como el 43. José está desesperado: No reconoce nada. Llora y menea la cabeza de derecha a izquierda.

46. V.R.

Desfila el terreno.

47. S.D.

Los dos hombres: Peña y José.

PEÑA: *Ahí tienes: La carretera de Zaragoza. ¿Dónde está el campo de aviación? ¿Dónde dijiste que estaba?*

48. S.D.

José de frente llora y menea la cabeza. Le tiembla la barbilla. Lágrimas deslizándose por la mejilla. No reconoce nada. Peña que está a su lado sale de cuadro.

PEÑA: *Espera.*

49. S.D.

Cámara baja, cerca del bombardero, hacia la izquierda. Peña salta al lado de Muñoz. Muñoz maniobra la palanca.

PEÑA: *¡Treinta metros!*

50. S.D.

La tierra se levanta, los rebaños huyen frenéticos. Delante, campos con bosquecillos.

51. S.D.

Cámara en el lugar del bombardero bajo, hacia atrás. Peña salta al lado de José.

52. E.

La cámara toma a Peña y a José de tres cuartos desde atrás. Peña casi de espaldas, José de perfil, en plano medio. Se ve desfilar velozmente la tierra. José agarra a Peña de la mano, sin tratar de mirar. Señala algo con el dedo.

53. E.

Plano idéntico pero esta vez José está casi de espaldas y Peña de perfil. Se ve el dedo de José que sigue algo sobre el cristal: el paisaje desfila.

PEÑA: *¿Qué, qué?*

JOSE: *¡Allí!*

PEÑA: *¿Qué? ¿Dónde? ¡Rediéz!*

54. E.

Como el 52. José se arregla el casco. Peña empuja a José hacia la izquierda con toda su fuerza sin dejar de señalar con el dedo hacia el paisaje. José está en el colmo de la excitación.

55. E.

Como el 53. Se ven desfilar a cuatro bosquecillos.

PEÑA: *¿Cuál de ellos? ¿El último? ¿Allí?*

JOSE: Gruñe afirmativamente sin articular palabra.

56. E.

Como el 52. José afirma con la cabeza. Continúa con el dedo pegado al vidrio.

57. V.R.

El último bosquecillo. Una hélice que gira, en tierra.

58. S.D.

Plano medio tomado con la cámara lo más lejos posible de Attignies, desde atrás. Attignies se vuelve.

ATTIGNIES: *¡Los cazas se ponen en marcha!*

59. S.D.

Visto por Attignies, Peña se vuelve y grita al ametrallador.

PEÑA: *¡Da la vuelta! ¡Dispara sobre el bosque!*

60. S.D.

La cámara en el lugar de Peña. El ametrallador ejecuta las órdenes.

AMETRALLADORA

61. V.R.

La cámara en el lugar del ametrallador de abajo gira durante el paso por delante del bosque y termina su panorámica sobre el avión de Márquez que llega y tira con sus dos ametralladoras la delantera y la del ametrallador bajo.

AMETRALLADORA

62. V.R.

Plano más acercado del avión de Márquez, disparando, tomado desde un tercer avión. Ahora se ve el avión de Peña que gira, remontándose.

AMETRALLADORA
FIN DE LA AMETRALLADORA

SECUENCIA XXXV

DECORADO: Los aviones en el cielo. El campo bombardeado.

1. S.D.

La cámara en el sitio de José. Se ve a Peña y Attignies.

PEÑA: *Listo.*

2. S.D.

Acercamiento de Attignies. Corre la trampa en el suelo del avión. Por la abertura se ve la tierra.

ATTIGNIES: *Listo.*

3. V.R.

La tierra vista desde la trapa.

4. S.D.

La cámara en el lugar del segundo piloto, un poco hacia la derecha. Peña va de Attignies a Muñoz. Peña de frente. En plano medio Muñoz de espaldas. Muñoz tira de la palanca y se inclina.

PEÑA: *Sube, sube, estamos demasiado bajos. Nuestras mismas bombas nos harían polvo, sobre todo si ellos tienen ahí su depósito de gasolina.*

5. V.R.

La tierra se inclina y gira. Se distingue claramente el bosque.

6. V.R.

Tomado en tierra. Los fascistas empujan un gran avión de bombardeo hacia el bosquecillo. Alrededor, numerosos aviones.

RUIDO DE LOS AVIONES REPUBLICANOS.

7. V.R.

Las ramas del bosquecillo visto desde abajo, cubren el avión fascista.

8. V.R.

El bosquecillo visto desde el avión de Peña.

9. E.

La cámara al lado de Attignies. En plano medio, de espaldas, Attignies; de pie, Peña que mira por la cabina del ametrallador, hacia adelante, se vuelve.

PEÑA: *Todas las bombas a la vez.*

10. S.D.

Plano medio del piloto iniciando la maniobra con la palanca.

PEÑA: (al piloto) *Bate las alas.*

11. V.R.

El avión visto desde atrás, bate las alas.



“Decorado: los aviones en el cielo. El campo bombardeado. Plano medio del piloto iniciando la maniobra con la palanca”.
Al dorso: SECUENCIA XXXV-10.



“Vista hacia atrás, el ametrallador de la cuba baja, ametralla...” Al dorso: SECUENCIA XXXV-15.

“Cae la retahila de bombas...”
Al dorso: SECUENCIA XXXV-22

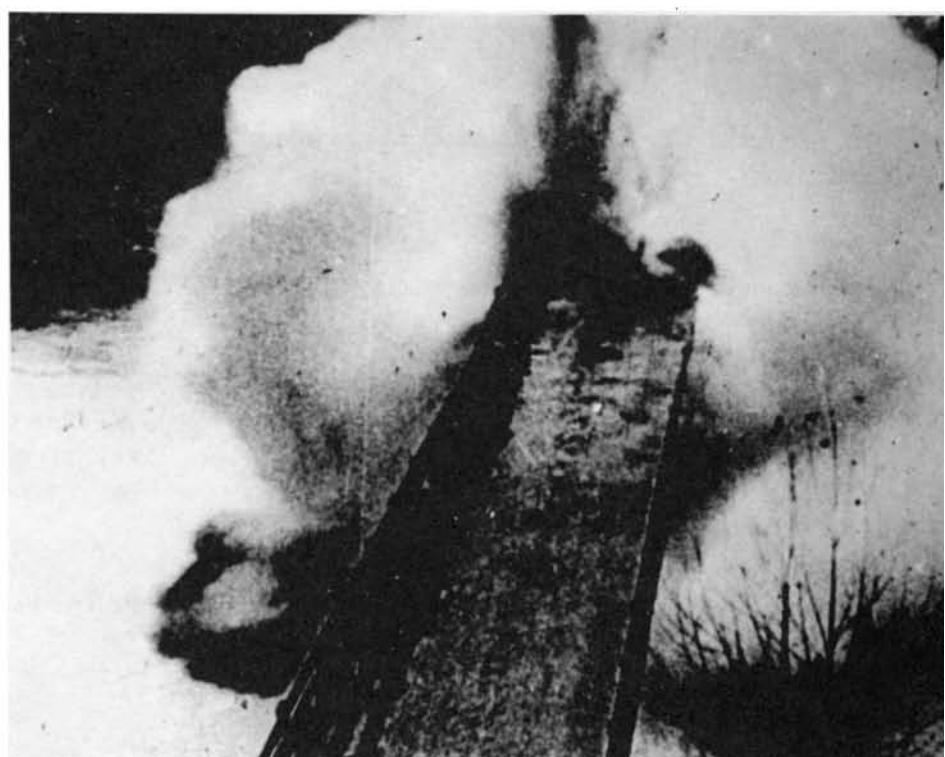
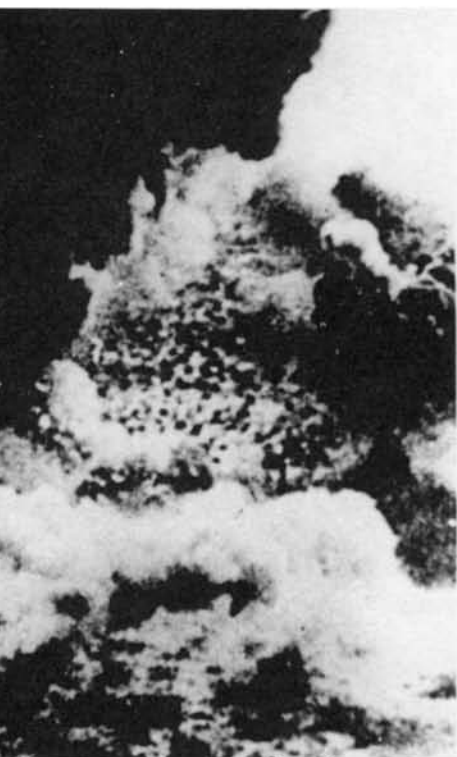


Al dorso: SECUENCIA XXXV-24
(NO SE CORRESPONDE)





"Las dos manos del mecánico sobre las palancas".
Al dorso: SECUENCIA XXXV-21.



Al dorso: SECUENCIA XXXV-24
(NO SE CORRESPONDE).

12. S.D.

La cámara en lugar del bombardero. Peña se ha colocado junto a Muñoz.

PEÑA: *A fondo.*

EL SONIDO SE ELEVA.

13. S.D.

Attignies visto por Peña se vuelve.

ATTIGNIES: *¿Altímetro, 300?*

PEÑA: *A 300*

14. S.D.

Como el 12. Peña y Muñoz.

15. S.D.

Visto hacia atrás, el ametrallador de la cuba baja ametralla. La cámara gira, elevándose hacia el mecánico y José que está acurrucado junto a él.

RUIDO DE LA AMETRALLADORA.

El mecánico, con las dos manos en las palancas de las bombas mira hacia el lado de Attignies.

RUIDO DE AMETRALLADORA Y MOTOR.

16. S.D.

Plano más acercado del mecánico.

17. S.D.

Attignies visto por el mecánico con la mano levantada.

18. S.D.

Cámara alta, vertical. Attignies recorre el paisaje con la mirada.

19. V.R.

Desfila la tierra a través del visor. El bosque entra en el campo de visión.

20. S.D.

Plano más cercano. La mano del bombardero baja (tomado hacia adelante.)

21. S.D.

Las dos manos del mecánico sobre las palancas. (Tomado hacia atrás).

22. D.R.

Cae la retahila de bombas lanzada y vista desde el avión. Explosión de las bombas en tierra.

SE PARAN LAS AMETRALLADORAS.

RUIDO MAS DEBIL DE LAS AMETRALLADORAS DEL OTRO AVION.

23. S.D.

La cámara en el lugar de Attignies, hacia Peña y Muñoz.

PEÑA: *Vuelve para que veamos.*

24. V.R.

Tomado desde el avión. Se ve girar el suelo hasta quedar vertical: rebaños que huyen, campos etc... Después la tierra vuelve

“Plano medio (de Peña y Muñoz). Los dos miran por la ventana”. Al dorso: SECUENCIA XXXV-31.



a estar horizontal y se vuela sobre el bosque. Humo. Diez hombres salen corriendo del bosque. Aumenta el humo, se ve huir a un centenar de individuos.

25. S.D.

Desde el extremo delantero del avión, Attignies, en primer término, toma una fotografía.

26. S.D.

Plano medio. José y el mecánico. El mecánico se seca las manos: José da patadas contra el suelo y palmadas en los hombros, por el frío.

27. S.D.

Plano medio, Peña y Muñoz.

PEÑA: *Ahora sus cazas deben de andar por ahí.*

MUÑOZ: *¿Sus cazas? Nos importan tres puñetas. Hay nubes. ¿Rumbo a Valencia?*

28. V.R.

El terreno y el humo negro a lo máximo.

29. S.D.

La brújula gira.

30. V.R.

Por una ventana, el suelo que desaparece y el humo negro se confunde con las nubes.

31. S.D.

Plano medio de Peña y Muñoz. Los dos miran ávidamente por la ventana, ante sí.

32. E.

Peña y Muñoz de espaldas vistos por el piloto. Por la ventana, el banco de nubes. Se ve el mar de nubes —10 segundos—. Después un hueco negro entre ellas. Los dos hombres se miran.

MUÑOZ: *Las nubes echan a correr.*

PEÑA: *¡Derecho! Antes de 20 minutos estaremos en nuestras líneas.*

SECUENCIA XXXVI

DECORADO: El avión en el cielo.

1. V.R.

Tomado desde un tercer avión. Se va del avión de Peña al de Márquez.

2. S.D.

Interior del avión de Márquez. La cámara en la parte delantera, a la derecha: gira a Pujol. Pujol y el segundo piloto. Pujol saca del bolsillo paquetes de goma de mascar que va tirando, a través del avión, a todos sus camaradas. Pujol lleva un sombrero con plumas.

PUJOL: *Esto, muchacho, es lo que se llama un trabajo finolis. Gracias a las mascotas.*

3. S.D.

El ametrallador y el bombardero atrapan al aire la goma de mascar. (Cámara en el sitio de Pujol).

4. S.D.

Como el 2, sobre Pujol. Pujol coge unas naranjas de una caja de herramientas, tira una a su segundo piloto y otra a Schreiner. La cámara gira sobre Schreiner que coge al vuelo su naranja y vuelve a bajar a su lugar inferior.

PUJOL: *A mi los fetiches me importan un bledo, lo mío son las naranjas. ¡Schreiner! ¡Schreiner!*

5. E.

Schreiner ve, desde su sitio, una bomba que se ha quedado colgada. Está en primer plano (tal vez fuera mejor hacer dos planos:

a) Vista de Schreiner de frente (S.D.)

b) Lo que ve Schreiner (V.R.)

6. S.D.

La cámara en la parte delantera, hacia atrás. Schreiner vuelve a salir de su cuba y hace una señal a Márquez.

7. S.D.

La cámara en el lugar de Schreiner. Márquez que estaba de pie a la derecha, sube al lado de Pujol.

MARQUEZ: *Cuidado al tomar tierra. Queda una bomba sin descolgar.*

PUJOL: *Tírala a hacer puñetas.*

MARQUEZ: *Aquí no. Hay pueblos ahí abajo.*

CORTINILLA

8. V.R.

El avión de Peña en vuelo, plano medio.
Debe reconocerse la matrícula.

9. S.D.

La cámara en el lugar del bombardero: Muñoz y Peña de frente. Muñoz vuelve la cabeza a la izquierda y después señala con el brazo, Peña mira a su vez.

MUÑOZ: *Mira.*

10. V.R.

El cielo vacío.

11. S.D.

Como el 9, Peña se vuelve hacia Muñoz.

PEÑA: *¿Dónde?*

MUÑOZ: *Allá, al fondo a la izquierda.*

12. V.R.

El cielo. Aparecen sucesivamente 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, aviones de caza.

13. S.D.

El ametrallador de la cuba inferior, dirigiéndose triunfante a todo el avión.
(Cámara a la altura de Muñoz, a la derecha).

AMETRALLADOR: *¡Hip, hip, hurra!
¡Nuestros cazas!*

14. S.D.

Plano medio. Peña y Muñoz, de frente.

PEÑA: *No. La de ellos. El nuevo modelo.*

MUÑOZ: *Y nosotros con ametralladoras 1913 sobre nuestros multiplazas...*

PEÑA: *Bate las alas y sigue derecho.*

Muñoz realiza la maniobra.

15. V.R.

El avión bate las alas.

16. S.D.

La cámara en la parte delantera del avión. En primer término Attignies mira a través de la trapa. Al fondo, Peña se acerca a Attignies. Cuando Peña llega junto a él, Attignies le mira y le hace una señal para que mire por la trapa.

17. V.R.

Bajo el avión, bandadas de pájaros.

18. S.D.

Como el 16.

ATTIGNIES: *Es el tiempo de la migración de las codornices.*

CORTINILLA

19. V.R.

El avión de Márquez en vuelo, en plano medio del exterior.

RUIDO DE AMETRALLADORA.

20. S.D.

La cámara en el lugar del bombardero. Vista de conjunto hacia la parte de atrás del avión. Centrado sobre Márquez. Algunas balas atraviesan el techo.

MARQUEZ: *Ya volverán otras. No preocuparse.*

21. S.D.

Schreiner, en su sitio, en plano medio, coloca su ametralladora en posición.

22. E.

Lo que ve Schreiner al mirar. La ametralladora, en primer plano, a través del visor se distinguen los aviones enemigos. Schreiner fija uno que se agranda a simple vista. Schreiner dispara.

RUIDO DE LAS AMETRALLADORAS DEL AVION DISPARANDO TODAS A LA VEZ.

23. S.D.

A intercalar en el 23: Un plano de Schreiner disparando.

24. S.D.

Cámara baja, a la altura del segundo piloto, mirando a la torrecilla de atrás. Mercery, el ametrallador de detrás, baja con la boca entreabierta. Mana sangre de su brazo en abundancia. Al mismo tiempo, Pol (segundo piloto), se coloca en su sitio.

VOZ DE MARQUEZ: *¡Agarrótate!*

25. S.D.

La cámara en la parte delantera, hacia atrás. Márquez, que estaba cerca del segundo piloto, coge el botiquín y se lo tira a Mercery. Márquez está en primer término, en plano medio casi de espaldas al fondo, Mercery.

26. S.D.

Plano medio, de frente, de Pujol, el piloto que crispado, maniobra. Cámara baja: se distinguen los impactos en el techo, muy brillantes. Pujol mira por el retrovisor.

27. E.

El retrovisor. Se ven los aviones enemigos, que vuelven.

28. S.D.

Plano medio de Schreiner dando vuelta a su cuba y preparándose a disparar.

29. E.

El retrovisor: el paso de los aviones enemigos.

30. S.D.

Primer plano de Schreiner.

RUIDO DE AMETRALLADORA

31. E.

Como el 29. El avión sobre el cual ha disparado Schreiner cae incendiado.

32. S.D.

Plano medio de frente. Pujol tomado de abajo a arriba. Pujol mira el retrovisor y después se inclina a la derecha.

PUJOL: *Se van con viento fresco.*

33. S.D.

La cámara en el sitio del bombardero. Márquez toma unos prismáticos y mira, volviéndose. Márquez deja los gemelos y cruza su mirada con la de Pujol. Después va hacia el fondo.

MÁRQUEZ: *Nuestros cazas que vienen para acá.*

34. S.D.

Márquez se acerca a Pol que baja de su torrecilla: está herido en el hombro y en el brazo. Acercamiento de los dos hombres. Márquez sujeta a Pol.

35. S.D.

La cámara en la parte delantera, hacia atrás, a la altura del primer piloto. Toma de arriba a abajo. Schreiner, a gatas, sale de su cuba y avanza por el pasillo. Márquez que, desde el fondo, le volvía la espalda, se vuelve y va hacia él. Schreiner queda tendido está boca arriba. Se sujeta el vientre con las dos manos mientras la sangre corre entre sus dedos.

36. S.D.

Acercamiento de Schreiner.

SCHREINER: *Dame algo de beber.*

37. S.D.

Plano medio de abajo a arriba. Márquez visto por Schreiner. Márquez se arrodilla. Se ve a los dos hombres. Márquez da de beber a Schreiner y le cuida.

MARQUEZ: *Llegaremos a tiempo. La ambulancia está en el campo.*

SCHREINER: *Volamos con un solo motor.*

MARQUEZ: *No importa.*

38. S.D.

La cámara delante de Pujol: Pujol en plano medio, de frente. Al fondo, Márquez deja a Schreiner y sube a colocarse al lado de Pujol. Los dos hombres en plano medio. Pujol hace un signo con la cabeza para mostrar a la vez el tablero del avión y la tierra que se ve por la ventana.

39. E.

Márquez y Pujol de espaldas. Por la ventana se ve la tierra, oblícuca. Después la cámara gira sobre el tablero.

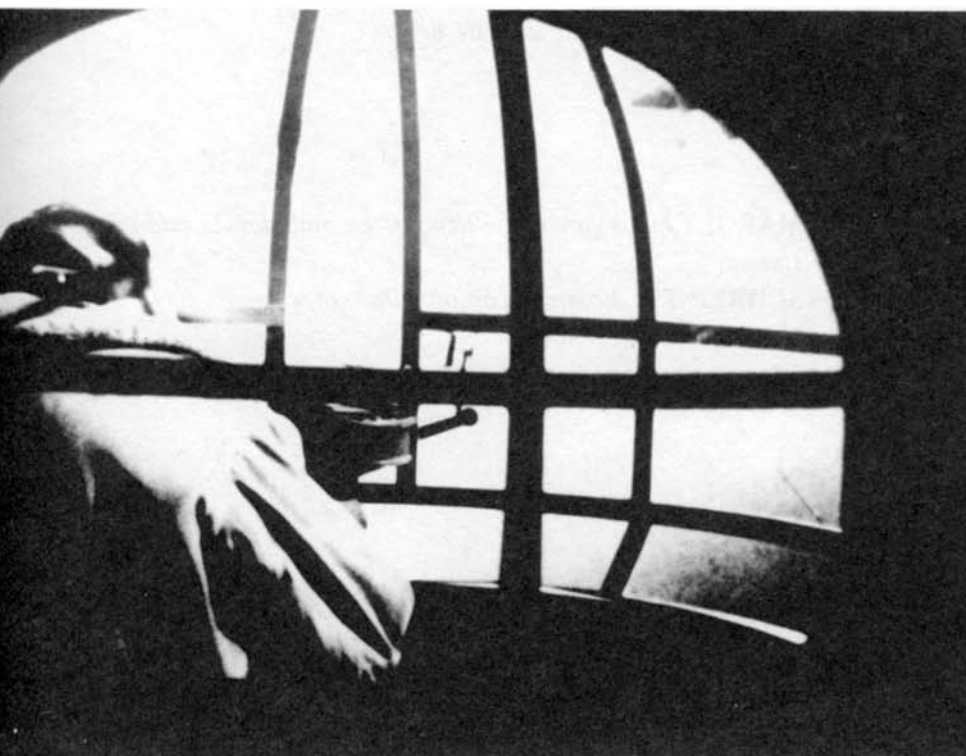


Plano de conjunto de dos personajes. Uno de ellos es, Mercery herido en el brazo.
Al dorso: SECUENCIA XXXVI-2a.
(NO SE CORRESPONDE)

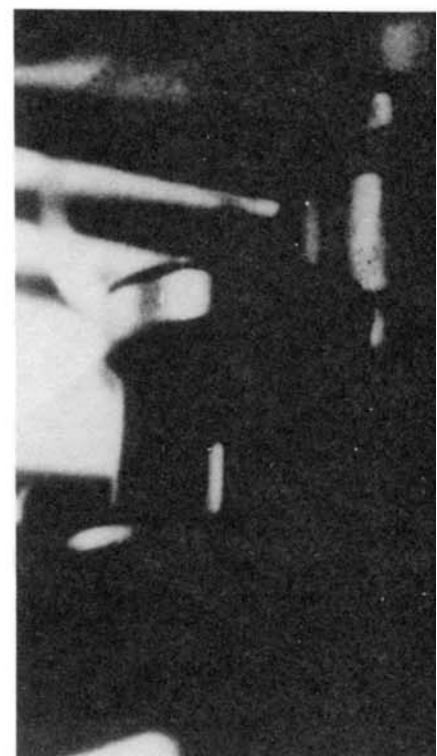


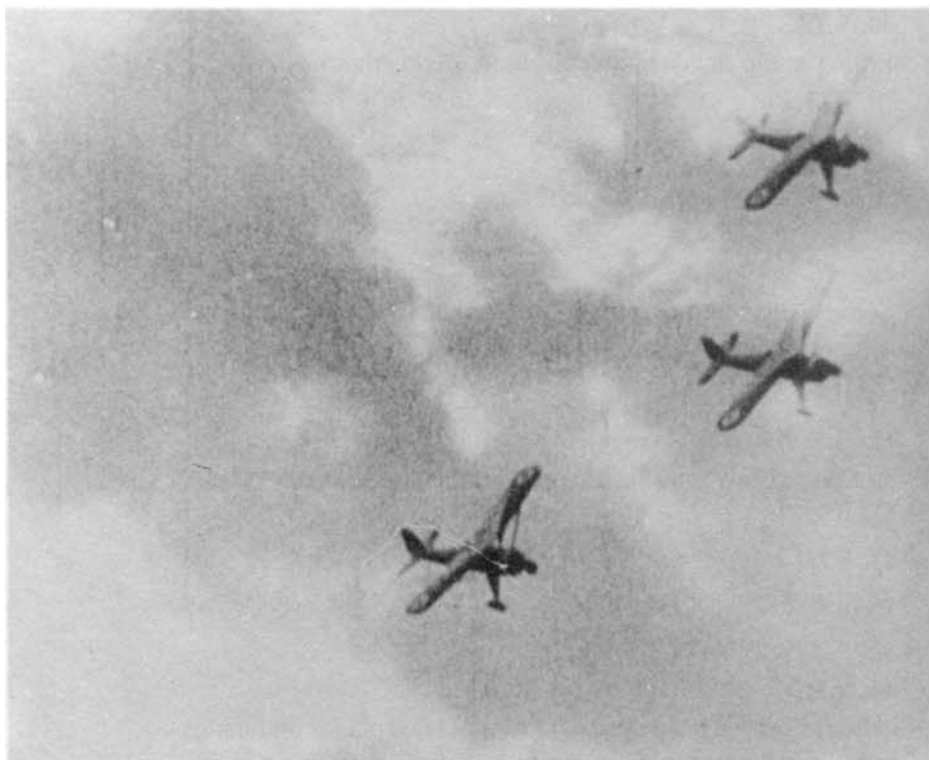
Al dorso: SECUENCIA XXXVI-2b.

"Un plano de Schreiner disparando".
Al dorso: SECUENCIA XXXVI-23.

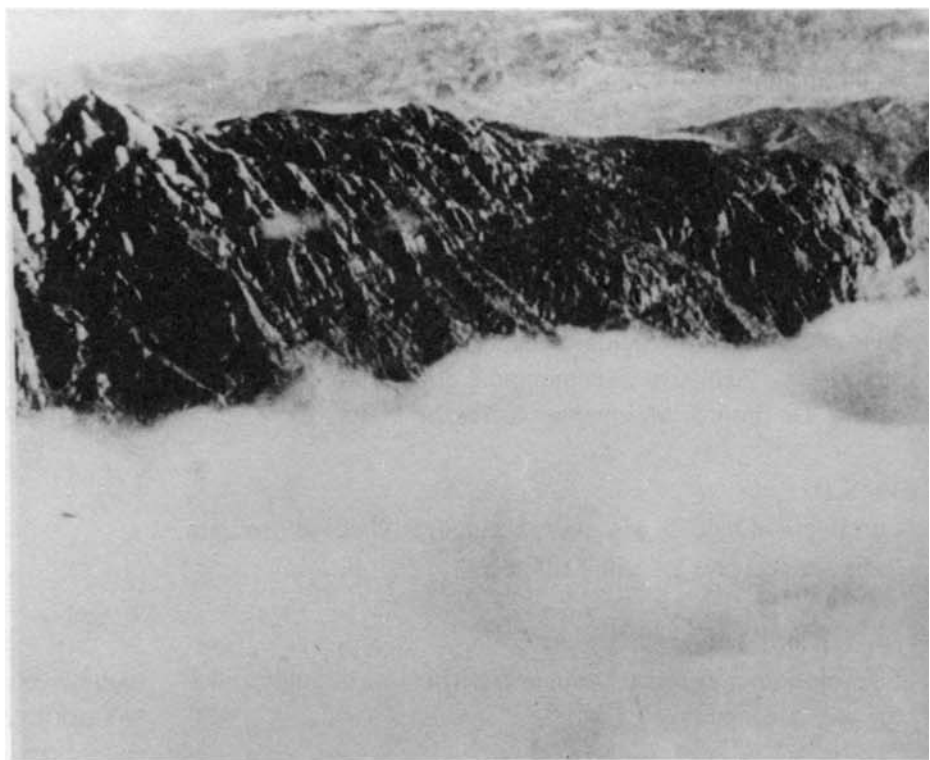


Al dorso: SECUENCIA XXXVI-29.
(NO SE CORRESPONDE).





“Decorado: el avión en el cielo. Aparecen sucesivamente 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, aviones de caza”. Al dorso: SECUENCIA XXXVI-12.



“Por la ventana, delante, el monte nevado”. Al dorso: SECUENCIA XXXVI-41.

- 40. S.D.**
Primer plano del cuentarevoluciones de los motores:
1.200
1.100
900
- VOZ DE PUJOL:** *Pronto no podremos ir más que planeando.*
- 41.**
Como el 39. Márquez y Pujol de espaldas. Por la ventana, delante, el monte nevado. Pujol se inclina a la izquierda.
- 42. V.R.**
La tierra vista verticalmente, una casa: el humo sube, vertical.
- 43. S.D.**
El cuentarevoluciones baja.
- 44. V.R.**
La tierra se acerca: se ven cañadas: más lejos planos ondulados en lo alto del monte nevado. (Al final, una pausa: el aparato inmóvil: se siente la caída.)
- 45. S.D.**
El cuentarevoluciones.
- 46. E.**
Márquez y Pujol, de espalda. El avión entra en una nubecilla. Blancura delante del avión.
- MARQUEZ:** *Caemos un metro por segundo.*
PUJOL: *¿Habrán bancales bajo la nieve?*
- 47. S.D.**
Plano medio: Pujol y Márquez de frente: Al fondo por todas las ventanillas del avión, el blanco de las nubes. El suelo, con las huellas sangrientas de los heridos. Pujol, desesperado, maniobra la palanca.
- PUJOL:** *Para salir de este condenado algodón para arriba, hay que correr.*
- 48. E.**
Márquez y Pujol de espaldas: delante de ellos la blancura se disipa: están a 70 metros de la montaña, que se aproxima rápidamente. De pronto, Márquez se vuelve.
- MARQUEZ:** *¡La bomba!*
- 49. S.D.**
La cámara al lado de Márquez, hacia atrás. Saidi se precipita hacia las palancas y suelta la bomba.
- 50. V.R.**
La explosión, muy cerca. Después la tierra viene de golpe a chocar con la cámara.
- EXPLOSIÓN
EL CHOQUE.
SILENCIO.

SECUENCIA XXXVII

DECORADO: La montaña nevada.

HAY TRES SOLUCIONES:

a) Filmarlo todo en la montaña con verdadera nieve. Es difícil en esta estación, porque habría que subir a gran altura y a lugares con mala comunicación a donde sería difícil transportar el material de registro sonoro.

b) Filmar los fondos para proyectarlos sobre fondo: para esto bastaría enviar a los camarógrafos. Después en el estudio, delante de la proyección de fondo hacer el primer plano y enlazarlo todo. Inconveniente: habría que enviar demasiada gente a París.

c) (La peor pero la más viable). Filmar sin sonido y sincronizar.

De todos modos parece difícil filmar en una montaña nevada, en verano, en la España Republicana. Queda la posibilidad de filmar esta secuencia hacia fines de Septiembre en el Tourmalet o mejor todavía (para la nieve), en el collado de Iserán (camino magnífico entre la Maurienne y la Tarentaise encima del Valle de Isère: allí hay nieve casi todo el año y el camión del sonido puede transportarse hasta 2.769 metros. Como en esta secuencia no hay pueblos se arreglará de modo que no se filmen cumbres de forma netamente alpinas.

1.

Plano de conjunto del avión estrellado en una inmovilidad y una paz completa. Lentamente Pujol (el sombrero de plumas de través sobre la cabeza ensangrentada) Langlois y Márquez herido de una a otra oreja y con la nariz medio arrancada, salen del enredijo. (Por la puerta).

2.

Plano más cercano de los tres hombres, están de frente y miran al avión: detrás de ellos se descubre otro paisaje: el valle. Márquez se fija en Mercery aplastado bajo la torrecilla y le señala a los otros.

PUJOL: *¿Dónde estamos?*

MARQUEZ: *La torrecilla.*

3.

Los tres hombres se acercan a Mercery; con toda su fuerza inclinan la cúpula de la torrecilla. Ruido de hierros en la montaña. Mercery permanece inmóvil.

4.

Acercamiento de Márquez y Mercery. A los pies de Márquez las gotas de sangre forman agujeros en la nieve.

MARQUEZ: *¿Puedes moverte?*

MERCERY: *No. Espera. Dentro de un momento probaré.*

5.

Plano de conjunto. Los tres hombres que pueden moverse sacan a los otros uno tras otro y los acuestan sobre la nieve; los colocan cerca de la cámara de modo que el primer plano esté ocupado por los heridos. Después los contemplan un instante. Los que pueden valerse están de pie; los heridos o muertos echados en primer término. Al fondo, el avión destrozado. Márquez lanza una ojeada circular a su alrededor. Saca un revolver de su bolsillo y con la culata sostiene su mandíbula rota. Se aparta del grupo y se le sigue. Se dirige hacia una pequeña cabina que está a 300 metros. Márquez se aleja.

PUJOL: *¿Hay mantas en el avión?*

MARQUEZ: *Figúrate que ni siquiera mantas cibelinas. Pero no hace aquí más frío que allí arriba.*

6.
Márquez de frente; se aproxima a la cabaña. Al fondo el avión (a 100 metros). En primer término, nieve. Márquez apenas se tiene en pie. Se detiene y grita.

MARQUEZ: ¡Eh!

7.
Lo que ve Márquez. A 60 metros la cabaña. Delante un campesino, a unos 20 metros. Mira a Márquez, permanece inmóvil un instante, y después huye.

8.
Márquez, de pie, en tres cuartos. (Continúa sujetándose la mandíbula con el revolver: su nariz ha desaparecido. Se encoge de hombros. Avanza hacia la cabaña, unos cuantos metros, tropieza con un pequeño muro hundido bajo la nieve y cae.

9.
Acercamiento de Márquez que se levanta penosamente y continúa avanzando hacia la cabaña.

10.
La cámara al lado de la puerta. Márquez se aproxima y entra, la cámara gira, viéndose en el interior un caballo, de cuya nariz sale vaho. Márquez le pone la mano en el lomo.

MARQUEZ: *Para darme calor como me lo das, debes de ser un penco de izquierda. Con las ganas que tengo de acostarme ¡mi viejo!*

Márquez se vuelve y sale del establo. Lo que ve Márquez. El silencio y el vacío blanco de la montaña. Después la cámara vuelve sobre Márquez que se ha alejado algunos pasos. Está de pie. En un rincón una pala. Márquez se dirige hacia ella, la coge y empieza a andar apoyándose en ella. Se aleja sufriendo visiblemente, en dirección al avión.

MARQUEZ: (gritando) ¡Eh! ¡Eh!

11. M.
De frente, a algunos metros, Márquez avanza penosamente.

12. M.
La imagen del avión, visto por Márquez, se nubla a cada paso.

VOZ DE MARQUEZ: *Se me hinchan los párpados.*

13. M.
De frente, a algunos metros. Márquez continúa acercándose apoyado en la pala. El primer término el muro en que tropezó. La nieve esparcida y huellas de sangre. Márquez se detiene un instante y después franquea el obstáculo con muchas precauciones y sufrimientos.

MARQUEZ: *Aquí es donde uno se rompe la crisma.*

14. M
En plano medio, Pujol sentado ante el avión. Los heridos en cuadro. Al fondo, Márquez avanzando penosamente. Un chiquillo está de pie, a tres metros de Pujol. Le contempla aturdiendo por el extraño sombrero.

PUJOL: *¿Aquí quien manda? ¿Franco o los republicanos?*

15. M.

Plano acercado del chiquillo aturdido y azorado, sin contestar.

16.

Como el 14. Pujol se palpa buscando bombones. Hace un gesto para avanzar y el chico retrocede. Pujol saca de su bolsillo los papeles de goma de mascar. El chico retrocede un poco más. El chico mira el avión.

Al fondo, Márquez ha llegado; pasa por detrás del chico y va hasta los heridos. Trata de sacar el que está debajo de la torrecilla. El chico se vuelve hacia Márquez, al que ve de espaldas.

17.

Plano cercado de Márquez visto de espaldas por el chico; ve la mascota de Marquez: un fusil de juguete.

18.

Plano acercado del chico sonriendo a la vista del fusil.

19.

Plano de conjunto del grupo. El chico de espaldas mira a Márquez igualmente de espaldas. Márquez se vuelve. La torrecilla ha caído descubriendo a Mercery.

20.

Plano acercado del chico de frente. Da un chillido y escapa corriendo. Pujol está de frente y habla enseguida a Márquez yendo hacia él.

21.

Márquez de frente, de pie ante los heridos, desfigurado. Pujol de espaldas entra en cuadro. Langlois está al lado de Márquez.

22.

Plano de conjunto. Los aviadores en primer término, de espaldas, acaban de volverse. Al fondo llegan campesinos conducidos por el chico que huyó. Pujol se palpa la cabeza, se arranca el sombrero de plumas y lo tira en el enredijo de acero. Al fondo los campesinos llegan más deprisa.

23.

Acercamiento, a algunos metros, de frente, del tropel de campesinos.

24.

El avión y los aviadores a lo lejos (100 metros) vistos por los campesinos.

PUJOL: *¿Quién di?... ¿Quieres caramelos? No me queda ni uno...*

PUJOL: *¿Los republicanos o los fascistas?*

CHICO: *Aquí hay de todo, republicanos y fascistas.*

MARQUEZ: *¿El sindicato?*

VOZ DE PUJOL: *¿Aquí que sindicato manda más? ¿La U.G.T.? ¿La C.N.T.? ¿Los católicos?*

CHICO: *La U.G.T.*

PUJOL: *Esto marcha.*

EL CHICO CHILLA.

PUJOL: *Estamos en casa.*

MARQUEZ: *¿Has visto como se las ha pirao el crío?*

PUJOL: *Está chalao.*

LANGLOIS: *Ahí vienen.*

MARQUEZ: *Quítate el plumero.*

PUJOL: *¿Qué plumero?*

PUJOL: *¡Frente Popular!*

25.

El avión y los aviadores, a 25 metros, vistos por los campesinos, Márquez avanza sosteniéndose aún la mandíbula con el revolver. Los campesinos entran en cuadro por un lado; de espaldas.

26.

Plano medio del encuentro de Márquez y los primeros campesinos, de perfil.

Todos se dirigen hacia el avión. Los heridos quedan ocultos por un desnivel, en la nieve.

27.

Plano de conjunto. En primer término a la izquierda, los heridos acostados en un pequeño desnivel.

A la derecha, al fondo (20 metros), los campesinos que llegan no ven a los heridos. Al llegar más cerca los descubren y se impresionan. Los de atrás empujan a los de adelante. Las mujeres se santiguan, cesa el alboroto. Un campesino levanta el puño lentamente. Unos tras otros todos los hombres levantan el puño. Una mujer se santigua con la mano derecha y levanta el puño izquierdo.

28.

Plano medio de Márquez, mutilado, y ya sin fuerzas.

CAMPESINO: ¡Eh, eh! ¡Cuidado!

MARQUEZ: *Está bien. Está bien.*

MARQUEZ: *Uno de vosotros, a buscar el médico; dos para preparar las parihuelas, enseguida... otro a llamar por teléfono... otro para... para... sigue tú Pujol, porque yo me parece que me las piro.*

DISOLVENCIA

SECUENCIA XXXVIII

DECORADO: Sala de la oficina de correos, en un pueblecito.

1.M.

Vista aérea de la montaña nevada tomada desde un avión o desde una cumbre. La cámara recorre el panorama a lo largo de los hilos telefónicos. (Varios planos encadenados si es necesario). Se llega a un pueblecito visto en plano de conjunto.

DISOLVENCIA

2.

Plano medio en la oficina de correos. El empleado toma el receptor, escucha y vuelve a colgar. (Teléfono anticuado.) Al fondo del cuadro, sentado y acodado en una mesa, Peña.

El empleado se vuelve hacia Peña para hablar, dando la espalda a la cámara.

LLAMADA DE TELEFONO

CARTERO: *Diga...*

CUELGA.

CARTERO: *No están allí: el compañero dice que cayeron más arriba, en el monte. Más arriba sólo queda Valdelinares. ¿Llamo?*

Al dorso: SECUENCIA
XXXVIII-2



“...la mujer queda inmóvil
ante el armario, con los platos
en la mano”. Al dorso:
SECUENCIA XXXVIII-4 final.

3.

Plano medio del empleado de correos visto por Peña. Se advierten en la pared impactos de balas.

El empleado se vuelve hacia el teléfono y apoya el dedo en un botón cualquiera. Después muestra con el dedo la huella de las balas y se vuelve hacia Peña.

4.

Este plano empieza antes del final del texto del empleado. Peña en primer término, de tres cuartos. El empleado de espaldas ante el teléfono, vuelto hacia Peña. Sobre la mesa, sentado, al lado del teléfono, junto a su padre, un chiquillo, hijo del empleado. Por una puerta al fondo entra la mujer del empleado con unos platos, con unos vasos; abre un aparador y los deja allí, vuelve a salir, vuelve a entrar. El chiquillo salta de la mesa pero se detiene al oír el timbre del teléfono: la mujer queda inmóvil ante el armario, con los platos en la mano.

El empleado contesta.

5.

Acercamiento del chico.

6.

Acercamiento de la mujer.

7.

Acercamiento de Peña.

8.

Plano medio: el empleado se vuelve y ofrece el receptor a Peña que entra en cuadro. Está de espalda. El empleado sale de cuadro.

9.

Plano medio: el empleado de pie junto a su mujer: escuchan con ansiedad, se miran.

En primer término escorzo de Peña.

10.

Plano medio del chico.

11.

Plano medio de Peña, de perfil.

Se vuelve hacia el empleado.

12.

Plano general de la habitación con la puerta de salida. Peña está bastante lejos; el empleado su mujer y el niño, más cerca.

PEÑA: (Fuera de cuadro). *Sí.*

PEÑA: *¿Tiros?*

CARTERO: *El que estaba aquí antes era de la C.N.T. El 18 de julio telefonó a Madrid y...*

PEÑA: *Primero dijeron que el hospital de Mora: nadie en el hospital del Ayuntamiento, nadie en el de la escuela. Después Pinares; tampoco nadie...*

CARTERO: *Pero llamaron a Mora pidiendo médicos para los aviadores heridos; entonces...*

...también este quiere ser aviador (por su hijo).

TIMBRE DEL TELEFONO

CARTERO: *Diga...*

PEÑA: *¿Oiga? ¿Pujol?*

.....

PEÑA: *¿Quién ha muerto?*

.....

¿Y los heridos?

.....

¿Quien puede andar?

.....

¿Y en mulos?

.....

¿Que tal os cuidan?

.....

(Al cartero) *Hacen lo que pueden...* (Al aparato): *Busca al médico.*

UNA PAUSA.

¿Podeis hacer angarillas con ramas y jergones?

...Llevaré las camillas que pueda...

Al dorso: SECUENCIA XXXVIII-9
(NO APARECE EN EL FILM).



"Plano medio del chico".
Al dorso:
SECUENCIA XXXVIII-10.

El empleado y el chico salen por la puerta del fondo.
La mujer se acerca al armario.

.....
...*Empezad a bajar; espero la ambulancia. Subirá hasta donde pueda.*

.....

13.

Plano medio de la mujer arreglando los platos en el aparador.
Está de espaldas. Se detiene y se vuelve, conmovida.

...*Si bajad también a los muertos. Gracias.*

14.

Plano medio. Peña cuelga, se levanta y sale de la habitación.

15.

El exterior de la casa, en la plaza del pueblo. Se debe ver la puerta amurallada del pueblo bajo la cual no puede pasar el coche con una camilla colocada en su techo. La cámara, al lado exactamente de la puerta de la casa de correos. Peña sale, está de perfil, casi de espaldas. La cámara gira un poco. Numerosos campesinos se agrupan delante de la puerta, esperan a Peña. Uno de ellos, en plano medio se adelanta hacia él.

CAMPESINO: *¿Podemos ayudarte?*

PEÑA: *No necesitamos tanta gente.*

CAMPESINO: *Se empeñan...*

OTRO CAMPESINO, QUE LLEGA CORRIENDO: *Las camillas no pueden pasar por la puerta.*

Todo el mundo se dirige hacia la puerta del pueblo amurallado.
Se les sigue.

16.

Plano general. Desde el exterior de las murallas; el coche en primer plano. Los campesinos y Peña se acercan y salen por la puerta.

Los campesinos dirigidos por Peña desatan la camilla.

PEÑA: *Bajemos la camilla y démonos prisa.*

DISOLVENCIA

SECUENCIA XXXIX

EL DESCENSO

1.
Plano medio de abajo a arriba. Pujol montado en un burro, una pierna herida, está a diez metros: al fondo, el cortejo. La cámara a dos metros del sendero.

Pujol pasa delante de la cámara, que le acompaña. Se encuentran. Pujol casi de espaldas, Peña, de frente, montado a caballo. Peña mira el pie herido de Pujol sin decir nada.

PUJOL: *¡Eh! Muchachos, ahí está Peña.*

PUJOL: *¿Está todavía lejos la ambulancia?*

PEÑA: *A una hora y media.*

PUJOL: *¿Se sabe el resultado de los bombardeos?*

2.
La cámara del otro lado: Pujol de frente. Peña casi de espaldas plano medio.
Peña señala con el dedo la chaqueta de Pujol.

PEÑA: *Ardió todo. Dieciocho aparatos.*

3.
Como el 1. Peña de frente, Pujol casi de espaldas.
Peña espolea su caballo hacia la altura. Pujol se vuelve y grita: Quince metros más arriba, Peña se cruza con el ataúd de Langlois.

PEÑA: (Hace un gesto interrogante).

PUJOL: *Es el cuerpo de Márquez.*

PUJOL: *¡Muchachos! ¡Muchachos! Dieciocho aparatos hechos polvo.*

4.
Plano medio del ataúd bajando por el sendero. Ahora pasa cerca de la cámara, en sentido horizontal. Un ramo de flores encima. Peña se cruza con él. Mirada profunda. Continúa subiendo. La cámara sigue a Peña. El ataúd sale de cuadro. Diez metros más arriba Peña se cruza con la camilla en la que llevan a otro herido.

5.
Cámara alta, casi de frente al herido. El primer camillero pasa con la cabeza más baja que la cámara. La parihuela se detiene. La sombra del caballo de Peña se superpone al herido dejando solamente su rostro iluminado. Peña entra en cuadro. El herido le tiende la mano: Peña se la estrecha. Después la camilla sigue adelante (sale de cuadro por la parte inferior) y la cámara enfoca hacia lo alto, para acompañar a Peña que continua su camino.

6.
La cámara frente a Peña, que se aproxima hasta quedar en plano medio: se detiene y baja la cabeza.

7.
Plano medio de Márquez visto de arriba a abajo por Peña. La camilla de Márquez está en movimiento sobre el fondo formado por el suelo: después se detiene.

8.
Plano medio de Márquez y sus camilleros que se detienen al llegar a la altura de Peña. El primer camillero deja los pies de la camilla en el suelo, quedando esta en sentido oblicuo. El rostro de Peña no traiciona ninguna emoción. Tiende su mano que permanece vacía pues los brazos de Márquez están bajo las mantas que lo cubren.

9.
Gran acercamiento de Márquez.

PEÑA: (Fuera de cuadro) *¿Ves?*

MARQUEZ: *No mucho, pero a ti... te veo.*



Foto tomado de la edición de *Sierra de Teruel*, publicada en Ediciones Era. Mexico. 1968
NUMERACION DEL LIBRO.
SECUENCIA XXXIX.



Foto tomada de la edición de *Sierra de Teruel*, publicada en Ediciones Era, Mexico, 1968.
NUMERACION DEL LIBRO: SECUENCIA XXXIX/1

Al dorso:
SECUENCIA XXXIX-C.

Al dorso: SECUENCIA XXXIX-C.





Al dorso: SECUENCIA XXXIX-A

"Plano medio del ataúd bajando por el sendero. Ahora pasa cerca de la cámara en sentido horizontal. Un ramo de flores encima..." Al dorso: SECUENCIA XXXIX-4.



10.

Plano de Peña visto por Márquez. En lo alto el cielo, cornejas.

CHILLIDOS DE CORNEJAS.

PEÑA: *¿Se puede hacer algo?*

MARQUEZ: *Dile a la vieja que me deje en paz con sus caldos.*

11.

Plano medio de los dos hombres: la cámara bastante baja, enfocando a Márquez. Los campesinos detrás.

MARQUEZ: *Oye. ¿Y el hospital?*

PEÑA: *La ambulancia estará abajo dentro de una hora u hora y media.*

La camilla se pone en marcha acercándose a la cámara. Márquez llega a un plano medio, cercano.

Al fondo, Peña hace volver su caballo y regresa hacia Márquez, cuyos camilleros se han detenido.

Peña está frente a la cámara. Márquez habla antes de que Peña se detenga.

MARQUEZ: *¡Peña!*

MARQUEZ: *¿Tienes un espejo?*

12.

Plano medio de Peña sacando su cartera.

13.

La cartera abierta por las manos de Peña. Dentro hay un espejito. En el mismo plano, al fondo, si es posible, se verá a Márquez.

PEÑA: *(Fuera de cuadro). No.*

14.

Plano medio de Márquez: la camilla vuelve a ponerse en marcha, hacia abajo. La cámara gira para acompañarle un poco. Se ve el conjunto del cortejo, hacia el valle.

15.

Plano medio, la cámara en sentido contrario a la marcha de cortejo. Peña estrecha la mano de Pol, al pasar. No se detiene sino un momento. Detrás acude una campesina. Pol, en su camilla, se acerca. Al paso, delante de la cámara, se le oye hablar. La campesina se acerca a Pol, cuando éste ha salido de cuadro. (Se ha panoramizado a su paso).

POL: *Cuando salimos, allí arriba nevaba. ¡Que divertido!*

16.

La cámara un poco más abajo. Plano medio. La campesina hace detener a los camilleros de Pol y le da a beber caldo de gallina. Pol bebe, después su camilla vuelve a ponerse en marcha y sale de cuadro. La campesina se incorpora y le sigue con la mirada. Peña, que lo ha visto desde el último término regresa, dirigiéndose a la campesina.

POL: *¡Qué divertido!*

17.

Plano medio de la campesina que mira a Peña, con el rostro levantado. Escorzo del caballo o de la pierna de Peña.

PEÑA: *Al que está herido en la cara será mejor que no le de...*

CAMPESINA: *No había otra gallina en el pueblo...*

PEÑA: *A pesar de ello...*

CAMPESINA: *Es que también mi hijo está en el frente...*

18.

Plano medio centrado en Peña. Mira a la campesina que sale

de cuadro: Peña se vuelve y sigue subiendo sendero arriba. Casi enseguida se cruza con el ataúd de Saidi, a 15 metros de la cámara. El ataúd al descender pasa bastante cerca de la cámara: sobre su tapa los campesinos han sujetado una de las ametralladoras del avión, torcida. La cámara gira al paso para acompañarlo: Plano general hacia abajo.

19.

Plano de conjunto. Al encuentro del cortejo, pero por un camino que bordea la montaña, llegan los aldeanos de otro pueblo. Dejan pasar a los que bajan y después se añaden a las filas.

20.

Plano medio del cortejo bajando por el monte. La cámara a tres metros del sendero. Llega Peña. Un mozo le detiene. Pasa la camilla de Schreiner.

21.

Plano medio del mozo.

El adolescente vuelve atrás.

22.

Plano de conjunto de todo el cortejo en perspectiva. Pujol, ataúdes y camillas. Campesinos. Por el último un asno que lleva cargado un trozo del ala del avión.

23.

Plano de conjunto del cortejo tomado de delante hacia atrás. Se ve a Pujol, a la cabeza, seguido de Pol en su camilla.

24.

Plano más acercado del cortejo: Aproximadamente el mismo ángulo. Pujol se detiene al lado del sendero y se vuelve hacia Pol.

25.

Plano medio de Pujol. Va silbando la marcha fúnebre de Beethoven.

26.

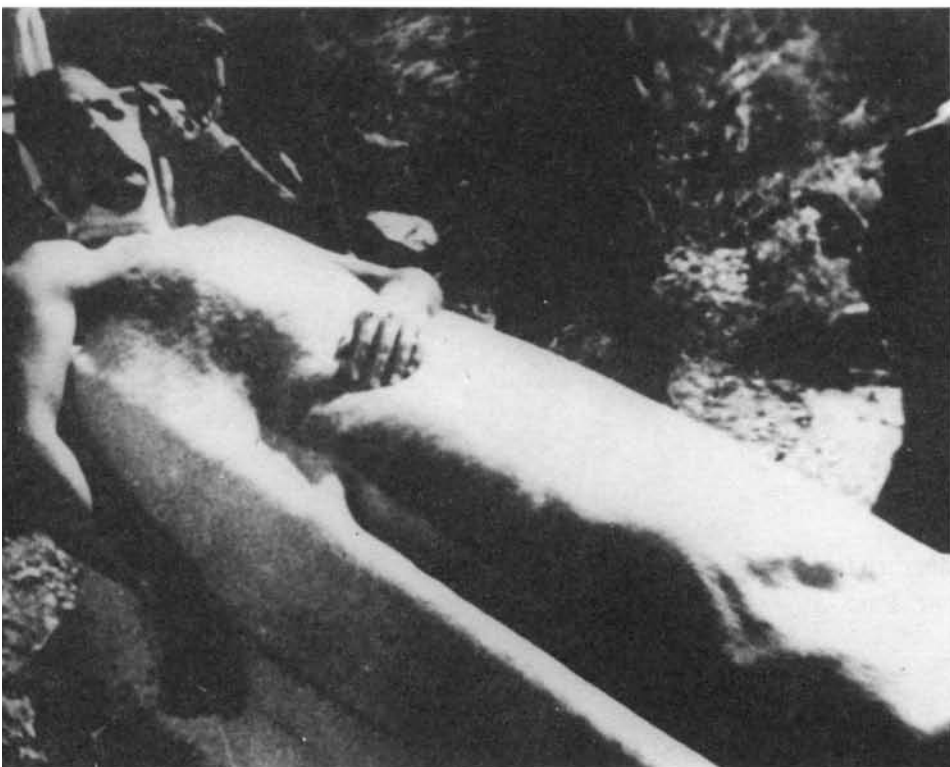
La cámara sobre la orilla del sendero abajo ya más ancho, de la camilla de Pujol. Se ve llegar la camilla de Pol.

27.

La cámara a la orilla del sendero, abajo de Pol. Se ve llegar la camilla de Pol descendiendo llevando la de Pujol a su lado. La cámara gira hacia la parte de atrás del cortejo. Peña sigue subiendo. Se le ve ir al encuentro de la camilla de Schreiner.

ADOLESCENTE: *Los de Torrejo preguntan si necesita más gente.*

PEÑA: *Pregúntaselo al médico.*



"Plano medio de Márquez visto de arriba a abajo por Peña. La camilla de Márquez en movimiento sobre el fondo formado por el suelo: después se detiene". Al dorso: SECUENCIA XXXIX-7.

"Plano medio de la campesina que mira a Peña, con el rostro levantado. Escorzo del caballo o de la pierna de Peña". Al dorso: SECUENCIA XXXIX-17.



Al dorso: (80) Repetido.
(NO APARECE EN EL FILM).

Foto tomada de la edición de *Sierra de Teruel*, publicada en Ediciones Era, Mexico, 1968.
NUMERACION DEL LIBRO:
SECUENCIA XXXIX/19





Al dorso (76-bis).
(NO SE CORRESPONDE).

Al dorso: "bajada de una montaña. Un descanso.
Codina (Schreiner)". (NO APARECE EN EL FILM).



28.

Plano medio de la camilla de Schreiner bajando hacia la cámara. Detrás de ella se ve acercarse una campesina que se aproxima y le da de beber. Un hombre la detiene antes que Schreiner haya bebido.

29.

Plano medio del campesino y la campesina.

CAMPESINO: *A ese no hay que darle de beber aunque pida. Lo dijo el médico.*

30.

Plano medio: la camilla de Schreiner, de espaldas. Peña, de frente, se para al lado de Schreiner.

PEÑA: *Entonces ¿Fue usted quién derribó los cazas?*

31.

Acercamiento de Schreiner, de arriba a abajo.

SCHREINER: *Ya no tendré ocasión de derribar más...*

PEÑA: (Fuera de cuadro). *La ambulancia está ahí bajo... No se sabe nunca...*

SCHREINER: *Usted y yo comandante, sí sabemos... Un balazo en el vientre son tres horas ¿no es así?. Mire qué hora es... ¿Puede decir que me traigan el mono?*

32.

Plano medio centrado en Peña, este se vuelve y hace una señal a un campesino que se aleja.

Peña mira a Schreiner, baja del caballo y lo sujeta por la brida. La camilla se pone en marcha y Peña marcha a su lado.

PEÑA: *Mira a ver al médico que te de el mono.*

33.

Acercamiento de Schreiner con la camilla en marcha. La cámara lo sigue.

La camilla está ahora delante de la cámara, en el cuadro se ve la cabeza del cortejo. Precisamente delante de Schreiner, el ataúd de Saidi con la ametralladora torcida.

SCHREINER: *Tanto me da... Lo mismo hubiera podido enfermar y morirme en las minas... Mire usted... durante el combate todos sacaron sus mascotas. Como niños. Les miré. Dígalos que no les desprecio. Se lo ruego.*

34.

Otro acercamiento de Schreiner en su camilla.

SCHREINER: *Mi modo de mirarles les molestó. No es que les despreciara. Fue que en aquel momento comprendí que era viejo...*

35.

Se toma de nuevo la camilla y Peña en plano medio, desde adelante. El hombre que había ido a buscar el mono vuelve y se dirige a Peña.

El hombre se retira. Peña se acerca de nuevo a Schreiner.

HOMBRE: *Los monos quedaron en el Ayuntamiento.*

PEÑA: *Está bien. Gracias.*

36.

Plano más acercado de Peña inclinado sobre Schreiner.

PEÑA: *¿Qué necesitaba? Quizás se lo puedo proporcionar.*

37.

Gran acercamiento de Schreiner. La cámara le acompaña mientras dura el silencio.

SCHREINER: *Una pistola.*

SCHREINER: *Bien está lo que está bien. Pero más es inútil.*

38.

Plano medio de los dos hombres tomado de frente. Peña saca un revolver de su bolsillo (un 35, no el que lleva en el cinturón) lo coloca sobre la camilla junto al cuello de Schreiner cuyas manos están bajo las mantas.

39.

La cámara bastante alta. Plano medio de Schreiner de arriba a abajo. Se ve la mano de Peña dejar el revolver al lado de la cabeza de Schreiner.

Schreiner, con el rostro deformado por el dolor, saca los brazos, toma el revolver y sin poder sentarse se asegura con las manos por encima del rostro de que el revólver está cargado. Por la marcha de la camilla Schreiner sale del cuadro: la cámara gira hacia lo alto y después horizontalmente en torno del paisaje para venir a encuadrar a Peña que está de pie unos metros más abajo. Una campesina se acerca a él.

PEÑA: (Fuera de cuadro). *Pero no antes de haber hablado con el médico.*

SCHREINER: *No antes que me haya visto el médico.*

40.

Acercamiento de Peña y la campesina, en primer término: en segundo plano el cortejo, que desciende alejándose de la cámara.

Mientras la campesina reflexiona, Peña hace una seña a una aldeana y le muestra la camilla de Schreiner que desciende detrás del ataud de Saidi. Gesto vago de la mano de la campesina indicando el rostro.

CAMPESINA: *¿De dónde son los que no son de aquí?*

PEÑA: *Uno belga, otro alemán, los otros son franceses.*

La campesina desciende para llevar la noticia. La cámara fija en el mismo plano. Peña se aleja también.

CAMPESINA: *¿Y ese qué?*

PEÑA: *Español.*

CAMPESINA: *¿El muerto es también francés?*

PEÑA: *No, árabe.*

CAMPESINA: *¿Árabe? ¡Huy!... ¡Era árabe!*

41.

Una revuelta del sendero. Plano medio. Se ve pasar el ataud de Saidi, y después la camilla de Schreiner. La cámara gira para acompañar a Schreiner que ha pasado en plano lo más cercano posible. Se ve el ataud que llena todo el horizonte de Schreiner. El conductor del caballo que lleva el ataud le hace girar para dar la vuelta y deja así libre todo el paisaje, lo mismo que el cielo, inmenso.

DISOLVENCIA

42.

Plano de conjunto del cortejo visto de arriba a abajo. Se llega



“Plano de conjunto del cortejo visto de arriba a abajo. Se llega ahora a un punto donde el valle se ensancha. Los primeros desembocan del sendero que flanquea la montaña en un valle casi llano. Al fondo de este valle se ve el pueblo de Linares”.
Al dorso: SECUENCIA XXXIX-42.



“Plano de conjunto del cortejo que ahora está más cerca de Linares. Se ven llegar hombres y niños que salen de Linares al encuentro del cortejo”.
Al dorso: SECUENCIA XXXIX-45.

“Todo el pueblo en lo alto de las murallas...”
Al dorso: SECUENCIA XXXIX-49.



“Dos planos medios de grupos de aldeanos instalados para ver llegar el cortejo. En lo alto de las murallas y al lado de la puerta, mirando en la dirección del cortejo”.
Al dorso: SECUENCIA XXXIX-50-51.





Al dorso: SECUENCIA XXXIX penúltima.
(NO SE CORRESPONDE).

Al dorso: SECUENCIA XXXIX-50-51.



ahora a un punto donde el valle se ensancha. Los primeros desembocan del sendero que flanquea la montaña en un valle casi llano. Al fondo de este valle se ve el pueblo de Linares.

43.

Plano medio. El punto preciso en que el sendero se une al valle. Se ve pasar sucesivamente dos camillas el paso de las cuales resulta bien visible el cambio de pendiente. La cámara gira con la segunda. Después de andar algunos metros se hace el cambio de camilleros.

44.

Plano más acercado de dos camilleros relevándose. Vuelven a partir. Se les sigue.

EL QUE SE VA: *Ahora irá mejor: es más ancho el camino.*

EL QUE LLEGA: *Es que nos acercamos.*

45

Plano de conjunto del cortejo que ahora está más cerca de Linares. Se ven llegar hombres y niños que salen de Linares al encuentro del cortejo.

46.

Plano general en sentido inverso. Hacia lo alto chiquillos se alejan de la cámara. El cortejo, guiado por la camilla de Pol, se acerca.

47.

La cámara toma el encuentro de los chicos con el cortejo en plano de conjunto. Los chicos se apartan, dejan pasar el cortejo y después siguen.

48.

Plano de conjunto del cortejo con Linares al fondo, bastante cerca. Ahora el cortejo ha crecido mucho y forma una línea muy larga: negra, sobre un paisaje muy claro con poca sombra.

49.

Plano de conjunto de las murallas de Linares. Todo el pueblo en lo alto de las murallas y a ambos lados de la puerta.

50 y 51.

Dos planos medios de grupos de aldeanos instalados para ver llegar el cortejo. En lo alto de las murallas y al lado de la puerta, mirando en la dirección del cortejo.

52.

Plano general del cortejo que se acerca; a su cabeza Pol: después Pujol.

54.

La puerta.

"Las murallas y los campesinos sobre el fondo del cielo, vistos de abajo a arriba por Pol. Los paisanos sonríen contestántole". Al dorso: SECUENCIA XXXIX-56. (NO APARECE EN EL FILM.)



Al dorso: SECUENCIA XXXIX-57. (NO SE CORRESPONDE).



Foto tomada de la edición de *Sierra de Teruel*, publicada en Ediciones Era, Mexico, 1968. NUMERACION DEL LIBRO: SECUENCIA XXXIX-59. (NO APARECE EN EL FILM).



55.

Plano de Pol, acercándose. Cuando llega bastante cerca, en plano medio se le ve sonreír.

56.

Las murallas y los campesinos sobre el fondo del cielo, vistos de abajo a arriba por Pol. Los paisanos sonrien contestándole.

57.

Tomado desde lo alto de las murallas. Pol desaparece bajo la puerta y Pujol queda entonces en plano medio. Lleva el pie vendado separados los pulgares y el aire absurdo del burro en que va montado.

58.

Plano medio de un grupo de campesinos asombrados a la vista de Pujol.

59.

Plano acercado de un detalle cualquiera de Pujol; por ejemplo el pie, o bien en un ángulo que de una imagen verdaderamente extraña de él.

60.

Plano medio de los campesinos que sonrien y charlan. Hay un murmullo creciente. El campesino que está en el centro se calla de pronto, su rostro cambia de expresión.

61.

Desde lo alto de las murallas se ve desfilarse el ataúd de Saidi con la ametralladora y después a Márquez en su camilla.

62.

Plano medio de un grupo de una docena de campesinos.



Al dorso: SECUENCIA XXXIX-62
(NO SE CORRESPONDE).



“Plano de conjunto del final del cortejo entrando en Linares. Los campesinos que le seguían entran también. Detrás de todo llega el asno que entra en cuadro de espalda llevando el trozo de ala del avión”. Al dorso: SECUENCIA XXXIX-68.

63.

Plano medio de Márquez. Movimiento rítmico de la marcha de los camilleros.

64.

Plano medio: dos campesinos cambian una mirada: después lentamente levantan el puño.

65.

Plano medio de un grupo de campesinos levantan el puño, uno después de otro.

66.

Tomado desde arriba, plano medio de Márquez que desaparece bajo la puerta, seguido de Schreiner.

67.

Plano medio. En primer término, alejándose entra Schreiner por

la puerta. Los campesinos le miran, después se vuelven hacia el interior de Linares para seguir el cortejo.

68.

Plano de conjunto del final del cortejo entrando en Linares. Los campesinos que le seguían entran también. Detrás de todo llega el asno que entra en cuadro de espalda, llevando el trozo de ala del avión.

69.

El asno se acerca, de frente; se dirige hacia la cámara pero pasa de largo: de modo que el ala venga a cortar la pantalla en diagonal. Al fondo las montañas y las nubes.

F I N



Adela Alegre
(Rabasaies del Prat de Llobregat). Escrito al dorso.



Caris Salabert
(Rabasaies del Prat de Llobregat). Escrito al dorso.



Josefa Riera
(Sindicato de Rabasaies del Prat de Llobregat).
Escrito al dorso.

GUÍA DE FILMACIÓN

SECUENCIAS:

I. Filmada en exteriores en el campo de aviación de Prat de Llobregat (Barcelona).

II, III y IV. Filmadas en los estudios de Montjuich (Barcelona).

V. No fue filmada.

VI. Filmada en los estudios de Montjuich.

VII. Filmada en la calle del Call y en la calle de Santa Ana (Barcelona).

VIII, IX y X. Filmadas en Tarragona.

XI. No fue filmada.

XII. Filmada en Cervera y en los estudios de Montjuich.

XIII. Filmada en los estudios de Montjuich.

XIV. Filmada en Cervera y en los estudios de Montjuich.

XV, XVI, XVII, XVIII y XIX. No se filmaron.

XX. Filmada en el Pueblo Español y en los estudios de Montjuich.

XXI, XXII y XXII bis. No se filmaron.

XXIII y XXIV. Filmadas en los estudios de Montjuich.

XXV. Filmada en el campo de aviación de Prat de Llobregat.

XXVI. Filmada en los estudios de Montjuich.

XXVII y XXVIII. Filmada en el campo de aviación de Prat y Llobregat.

XXIX. Filmada en los estudios de Montjuich.



Manuela Fernández.
(Rabasaires del Prat de Llobregat). Escrito al dorso.



Elvira Carrete.
(Rabasaires del Prat de Llobregat). Escrito al dorso.



José Puigbandós.
(Bda. Fortificaciones). (Rabasaires del Prat de Llobregat). Escrito al dorso

XXX. Filmada en el campo de aviación y hangar de Prat de Llobregat.

XXXI y XXXII. Se filmaron alternativamente en carreteras y pueblos cercanos a Cervera y Prat de Llobregat y en los estudios de Montjuich.

XXXIII. Filmada en el campo de aviación de Prat de Llobregat (noche).

XXXIV y XXXV. Las escenas del interior del avión fueron tomadas en el estudio. Los exteriores desde aviones. (Algunas escenas del interior del avión fueron filmadas en marzo de 1939 en los estudios de Joinville, Francia.)

XXXVI. Las escenas del interior del avión, filmadas en los estudios de Montjuich y en París, intercalando algunas escenas

de actualidades y en el funicular de Montserrat. Esto último llevó a hacer cambios radicales al final de la secuencia para dar mayor realidad al choque del avión en terreno no nevado.

XXXVII. No se filmó.

XXXVIII. Filmada en el interior de los estudios de Montjuich.

XXXIX. Se filmó en el pueblo de Collbató y en el camino a Montserrat. Debido a la excelencia del paisaje y al número de figurantes de los que se pudo disponer, se multiplicaron los planos sin que se modificara el diálogo. La música de Milhaud cubre sólo esta última secuencia.

Los exteriores que no se filmaron sincronizados, los doblajes necesarios se llevaron a cabo en los estudios de Joinville; donde se montó la película.

Max Aulo,

And Habany

D O C U M E N T O S

Todo lo publicado bajo este epígrafe pertenece al *Legado Max Aub* depositado en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Lo que ha tomado el nombre de *Notas manuscritas del rodaje* (una página por ambas caras, manuscrita a tinta sin firma y sin fecha, con un pedazo roto en el ángulo izquierdo que no afecta, sin embargo, a la integridad y legibilidad del texto), es un documento que consta de 37 epígrafes numerados cuya progresión y características hacen pensar, simultáneamente, en un genérico: Nota 31: *Escrita, dirigida, hecha en España por André Malraux*. Nota 32: *Es una película épica*. Nota 33: *En ella* (tachado: podrán ver). Nota 34: *J. M. Lado - José (avión) (sobreimpresión)*. Nota 35: *Mejuto — ¡Lástima no haber salido antes!*. Nota 36: *Rodríguez (mirando al sol)*. Nota 37: *Y el pueblo español, gran plano*, o en un resumen de *Sierra de Teruel* (Espoir) que adoptaría la forma de un texto escrito o de un *documental*. Nada más cinematográfico que la sucinta descripción de los nueve primeros epígrafes. Nota 1: *Durante semanas*. Nota 2: *Bombardeo de Madrid* (Actualidades). Nota 3: *Durante meses*. Nota 4: *La gente huyendo* (Actualidades). Nota 5: *Durante años*. Nota 6: *Casas destruidas* (Actualidades). Nota 7: *La guerra de España*. Nota 8: *En medio del dolor de un pueblo nació una película*. Nota 9: (tachado: la única película hecha en España durante la guerra): *Así fue*. Y, desde la nota 9 bis a la nota 30, descripciones exiguas de secuencias rodadas... Nota 21: *Carral muerto*. Nota 25: *Bombas en el cielo*. Nota 23: *José y el comandante. Esto no es lo mío, tú me subes en tu aparato y...* junto con frases tales como: Nota 15: *Miran la guerra* y Nota 23: *Y sin embargo esperanza*, que remiten al desarrollo de las nueve primeras notas.

Las *Páginas del guión de Sierra de Teruel*, tal y como fueron traducidas y anotadas por Max Aub, son una amplia muestra de secuencias mecanografiadas, con notas manuscritas y sus correspondientes rectificaciones y tachaduras. Concretamente se reproducen las secuencias: VIII (ángulo de la calle escalonada con la explanada. *Filmada* en Tarragona); IX (la calle de Móstoles y la explanada de Tarragona. *Filmada*); XV (la plaza y las calles de Linas. Cervera. *No se filmó*); XVI (el campanario y la plaza de Linas. Cervera. *No se filmó*); XVII (Linas y una senda, en el monte, a orillas de un barranco, a 500 metros de Linas. *No se filmó*); XVIII (el camino, arriba de la torrentera seca. *No se filmó*); XIX (la torrentera seca en la parte de abajo del precipicio. *No se filmó*); XXI (la plaza de Linas y la sala baja del Ayuntamiento. *No se filmó*); XXII (la carretera a la salida de Linas. *No se filmó*); XXXIV (el cielo, el avión de Peña); XXXV (los aviones en el cielo. El campo bombardeado); XXXVI (El avión en el cielo): estas tres secuencias fueron filmadas en estudio para los interiores. Los exteriores se rodaron desde aviones y se intercalaron temas de actualidades. Se filmaron en Montjuich, París, estudios Joinville y funicular de Montserrat; XXXVII (la montaña nevada. *No se filmó*); XXXIX (El descenso. *Filmada* en el pueblo de Collbató y en el camino de Montserrat).

- 1 durante semanas
- 2 Bombardeo de ciudad (actualidad)
- 3 durante meses
- 4 La fuente huyendo (actualidad)
- 5 durante años
- 6 Casas destruidas (actualidad)
- 7 La guerra de España
- 8 En medio del dolor de un pueblo
nació una película
- 9 La única película hecha en España
durante la guerra
- 9 bis Así Fue - ~~1937~~
huyendo de la pared los que se inclinan
- 10 Travelling de los viejos
- 11 Campesinos (Marcelino Vuelta)
- 12 Campesinos (solo una hora)
- 13 Viejos antes ^(sin palabras) de levantar el puño
- 14 ^{viejo} niño (Guardino)
- 15 Mirar la guerra
- 16 Nequito, plano a quien ~~siguiente a la guerra~~
- 17 Los refugios
o más refugios
- 18 Travelling Paucorra una diosa
- 19 Paucorra una diosa
- 20 La muerte a un or

- 21 - Canal muerto
~~22 y sin embargo esperan~~
~~23 José y el comandante~~
 22 Trucelleg arros
 23 y sin embargo esperan
 23 José y el comandante
 Esto no es lo visto, tu me
 subes en tus apuntes y
 24 Meputo bombardando
 25 Bombar en el cielo
 26 La unificación
 27 Qui puede por un muerto. burla los jueces
 27 ~~los jueces y la fidelidad de los~~
~~los jueces~~ fraude
 28 Espiritu a cheven
 29 2º " " "
 30 fran planis mon tan a
~~esto Andri fue~~
 31 locita, disfida, hecha
 en la para
 por
 Andri Malraux
 32 ~~202~~
 3 (sobre el fran planis)
 es una película
 e picha
 33 en ella ~~estaban~~
 34 ~~Andri~~ J. de la do - José (arros) (obsequios)
 35 Meputo - los tres no haber salido aets!
 36 Rodupuz - (cuando el sol)
 37 y el pueblo español fran planis.

- VII - 16 -

La cámara
 El aparato no está completa-
 mente de frente y se descubre al -
 fondo la Puerta del Angel vacía: -
 los moros ya han pasado, González -
 se inclina y ~~constata que no hay~~ *Se corciora de que la calle*
~~nadie en la calle.~~ *está desierta.* González quiere
 salir y ve a los otros salir de -
 los portales. Ramos detiene a Gon-
 zález tirándole del pantalón. ~~El~~ *La cámara*
~~aparato adelanta en "travelling"~~
 hacia los dos hombres de manera -
 que llega a tener a Ramos y a la -
 pierna de González en primer térmi-
 no (~~Ramos en plano americano~~) *La cámara*
 adelanta todavía más de manera que
 la mano queda en ~~el~~ *plano*. Suel-
 ta el pantalón dejando una mancha
 de sangre (la forma de los dedos)
 González se ~~ve~~ *ve*. El aparato ~~panora-~~ *La cámara. El fuego.*
~~miza para seguirle.~~ Todos los hom-
 bres se reúnen sobre la otra acera,
 poco más o menos ~~sobre~~ *sobre* la altura -
 del "Grand Chic". ~~Se ve el grupo -~~
~~de pie en plano general.~~

11. ~~M.~~ (Mejor syndron)

medio
 Plano ~~americano~~ *de Carral*, en ~~el~~ *centro*
 del grupo.

circulo visual
 Sale del ~~grupo~~ *visual* y se inicia
 el movimiento general *de marcha.*

CARRAL.- Gutierrez, tú te quedas
 con los heridos y ahora nosotros
 a la puerta.

12. ~~M.~~

La cámara
 El aparato muy bajo, en el suelo, *hacia*
~~se~~ *hacia* la ~~línea~~ *línea* agujereada. Sancho
 en plano ~~americano~~ *americano*, de perfil, pasa,
 duda un momento, quiere sacar un -
 cartucho de dinamita (mira a la -
 ventaja) Otro guerrillero que pasa
 tras el ~~se~~ *se* lo ~~lleva~~ *lleva*, se ~~panorami-~~ *panorami-*
~~za~~ *za* hacia la izquierda ~~para seguir-~~ *para seguir-*
~~le.~~ *le.* A los tres metros, Sancho cae -
~~a~~ *a* tierra, una bala ~~le~~ *le* la espalda. *les sigue,*
 Todos los otros guerrilleros se -
 apretujan contra la pared de la de-
 recha y continúan su carrera, mien-
 tras el cuerpo de Sancho queda ex-
 tendido en ~~el~~ *el* plano. El grupo do-
 bla a la derecha al cabo de la ca-
 lle. *herido por*

SECUENCIA VIII

DESCRIBO: Ampio de la calle escalonada con la explanada. (Tarragona)

Entre la secuencia VII y la VIII colocar un plano tomado desde lo alto -

- VIII - 17 -

de la calle escalonada: tomar un plano medio del paso de los guerrilleros y verlos empezar a bajar la escalera. Al fondo, a ser posible, se ve la espalda (Peligro: el mar, no descubrir más allá de la explanada.)

1.

Plano ^{general,} bastante alejado. ^{La cámara al final} El aparato está ~~justo en el exterior~~ de la calle. Se ven llegar de lejos a los guerrilleros que bajan los escalones. Llegan así hasta la esquina de la calle. Se les toma ^{del pie, cuerpo entero.} antes de ~~llegar~~, dudan un momento. Después Pedro se adelanta y mira con mucha prudencia. ~~El aparato se~~ ^{gira} ~~orienta~~ hacia la derecha. ~~En este momento~~ la calle con escaleras sale del campo visual salvo el trozo en que se encuentra Pedro, y a la derecha descubrimos toda la explanada con ~~el~~ cañón al fondo, delante de la puerta.

2.

Plano ^{medio} ~~americano~~ de Pedro que se ha vuelto a ~~echar en la calle,~~ apoyando la espalda contra la pared. ~~En la parte derecha del campo,~~ ^{se echa hacia atrás} continúa viéndose la explanada con el cañón.

3.

Plano medio de los hombres de pie. Debe verse todo el grupo como en el n.º 1. Pero ~~el aparato~~ ^{está} ~~esta~~ ^{mas} ~~hacia~~ ^a la izquierda. Carral se ha adelantado. Esta al lado de Pedro: Barca se ha adelantado cuando ~~ha~~ ^{es} sido interpelado.

Los otros escuchan y ~~van~~ ^{echan} uno tras otro, ~~con~~ una ojeada prudente hacia la explanada.

4.

^{con otros objetivos} ~~Con~~ ~~foyer~~ ~~del~~ ~~largo,~~ se parte un plano ~~americano~~ ^{medio} bastante ~~grande~~ ^{cerca} de Barca y se ~~panoramiza~~ ^{enfoca} sobre algunas caras para acabar sobre González. Se ~~puede~~ ^{se} leer sobre su cara una ~~cierta~~ ^{cierta} duda ~~en~~ ^{de} ~~debido~~.

El ruido del cañón ha hecho su efecto.

~~do~~ ^{La cámara enfoca} ~~la~~ ^{Faustinos a} Juan, ~~en~~ ^{en} el mismo campo

CARPAL.- ¿Quién entiende algo de cañones?

PEDRO: Tú, Barca, ¿no serviste en Marruecos?

BARCA.- Sé lo que es un cañón - pero no sé como se maneja.

CARPAL: ¿El 7 y 1/2 cada cuanto dispara?

BARCA: Creo que 15 disparos al minuto. Esta es la teoría.

CARPAL.- Cada 4 segundos.

BARCA: Esto es la teoría.

RUIDO DE CAÑÓN MUY LEJANO.

GONZÁLEZ: ¿Y si saliesemos por la parte de abajo?

JUAN: Hay que pasar por la puerta, no hay más remedio. Alla -

- VIII - 18 -

abajo está lleno de tropas suyas.

5.

El cañón en
El aparato ~~coche~~ la explanada, pero nos bien a la derecha de la calle. -- Se tiene a los hombres casi de ~~los~~ *acuerdo entre.*
Carral se adelanta a su vez hasta la esquina, mira durante bastante tiempo, la explanada y el cañón. Esta ahora en plano ~~americano~~, de perfil, vuelto hacia la derecha. Se vuelve para hablar a sus camaradas.

CARRAL: Con un coche los haremos polvo.

PEDRO: He visto uno en la calle de Mostoles.

AGUSTIN.- Sí, un Packard ^{de los} cilindros.

6.

Acercamiento
Plano cercano de Agustín.

7.

primero
El conjunto del grupo como en el primer plano de la secuencia.

Carral explica con gestos ~~de sus manos~~ las direcciones.

CARRAL: Bueno, tú que eres chofer, ale, conmigo. Vosotros daís la vuelta y esperáis allá atrás cuando nos echemos encima del cañón, duro con ellos.

Todo el grupo sube rápidamente la escalera y se le sigue hasta arriba ~~o casi~~ *(hasta donde se puede)*

8. ~~II~~

al llegar a la parte alta
del plano
los demás
Llegado ~~hasta arriba~~ de la escalera, el grupo se separa ~~en dos~~. *La columna*
~~El aparato~~ esta colocada ~~de manera que los ve llegar. Es una contracción~~ *La*
~~de la~~ *columna* desde ~~la~~ de la escalera) del otro lado perpendicular a la escalera. Carral y Agustín salen del campo hacia la derecha, el resto de los hombres hacia la izquierda. El aparato ~~se~~ *se* ~~avanza~~ *avanza* hacia la derecha y ~~se~~ *se* ~~avanza~~ *avanza* a alcanzar a Carral y a Agustín, de espaldas. Se les ve salir hacia la izquierda.

SECUENCIA IX

DECORADO: La calle de Mostoles y la Explanada de Tarragona.

1. ~~I~~

En primer plano y de frente, parado en la calle de Mosteles, el auto. Al fondo Carral y Agustín, se acercan. Llegan al coche (es un coche americano viejo bastante antiguo, decapado). Se sientan en los asientos delanteros pero apenas han abierto-

- IX - 19 -

las portezuelas un perro que estaba detrás se levanta. Carral le hace salir del coche y se sienta. — Mientras tanto Agustín se ha sentado y ha puesto el motor en marcha.

EL ARRANQUE

2.

Los dos hombres están sentados. Se ~~los toma~~ en plano ~~americano~~; sin mirarse se hablan, mientras Agustín está muy ocupado con un ~~instrumento~~ ^{admirativo} cualquiera del coche, Carral se ocupa en poner a punto su fusil ametrallador.

AGUSTIN.— Aun a toda velocidad — si entras de costado contra cualquier cosa no te matas siempre.
CARRAL: Y marras el cañón....

El coche arranca.

CHILLAR DE GOLONDRINAS
CARRAL: Tampoco de frente se mata uno siempre.

3. ~~Es~~

Plano medio. Desde la acera, se ve arrancar el coche: apenas se ha movido cuando el perro da un salto y vuelve a su sitio anterior.

4. ~~Es~~ ^{cup} (Proyección de fondo)

(~~Para la proyección el paisaje de la calle tomado hacia atrás~~) Plano ^{medio} ~~americano tomado~~ desde la parte de lantera del coche: los dos hombres y el perro, que se han erguido y ha puesto sus patas entre ellos. Carral se vuelve.

5. ~~Es~~

Plano ^{general} ~~de conjunto~~. El coche doblaba toda velocidad la esquina de la calle de Mostoles con la explanada. La cámara está colocada en el exterior del viraje. Tan pronto como se hallan en la explanada, Carral empieza a disparar. ~~Se panoramiza~~ ^{la cámara gira} y se ve el final de la explanada. — Delante de la puerta, ~~el cañón~~ los artilleros están volviendo hacia el coche.

ruido
CANTO DE LAS RUEDAS ^{al tocar} la curva

FUSIL AMETRALLADOR

6. ~~Es~~

Plano medio del cañón y de sus alrededores. ~~El cañón~~ está puesto de frente a la posición final del cañón. Se ve, sobre la tierra, los rastros de polvo que producen las balas, demasiado bajas, de Carral. El-

oficial fascista se esfuerza en volver el cañón, tres soldados se echan sobre el cañón para ~~hacerlo~~ ^{cuoverlo} volver mas aprisa.

EL SARGENTO GRITA ORDENES DE TIRAR

7. ~~7.~~

El coche visto por los fascistas. Se ve lejos; ~~como ve zigzagueando~~. En primer plano, ~~un tubo del cañón~~ ^{algo}.

8. ~~8.~~

Plano ^{general} lejano, ~~se muestra~~ ^{hacia} el paredón. El coche atravieza el campo a toda velocidad, zigzagueando. Carral (dis para siempre).

continua
FUSIL AMETRALLADOR

9. ~~9.~~ (con proyección de fondo)

Plan cercano ~~al espejo~~, de Carral y Agustín. (Para la proyección, rodar en el angulo deseado la explanada de Tarragona) ~~que corre~~. Carral, ~~esta~~ en primer plano tirando ~~todo lo que puede~~. Agustín conduce el perro. (Es posible que se pueda ~~hacer~~ este plano ~~con un panoramico~~ tomado desde muy lejos para ~~obtener el cuadro querido~~ con un objetivo de ~~muy largo foyer~~ 200 ó 500 mm.)

a lo más

tomar ~~hacer~~ este plano ~~con un panoramico~~ ^{base de una panorámica}

10. ~~10.~~

La cámara sobre un practicable, ~~de~~ tras ~~el~~ cañón de los fascistas. Se ve el cañón entero con su ~~equipo~~ ^{carvidora}. Los ~~sistemas~~ han conseguido tomar su ~~sitio~~, el que apunta da vueltas a toda velocidad a su ~~manivela~~ ^{apuntar enfilas} intentando ~~controlar~~ el coche. ~~Se ve el tubo del cañón moverse~~ ^{baja lentamente}. Al fondo, el coche zigzagueando.

11. ~~11.~~

En primer plano ~~se ve~~ la tronera del escudo del cañón. Se ve el tubo que intenta seguir el auto que esta al fondo (probablemente sera ~~mas facil~~ realizar este plano ~~en el espejo~~). ~~Para la proyección, se da un plano como el siete, pero sin primer plano. En el estudio bastará entonces ~~con~~ la tronera y el tubo en movimiento para obtener el efecto deseado. Se puede ~~en~~ ^{colocar} ~~sayar~~ directo.)~~

con proyección de fondo y ~~trouan~~

13.

cuodis
(de fondo)
Plano ~~americano~~ ^{cuodis}, de frente, de Carral y Agustín. ~~Al espejo~~ para la proyección, ~~dejar~~ la parte posterior del coche, mientras este zigzaguea. Carral continúa ~~dejar~~ ^{dejar}. Agustín conduce. ~~Entran los nombres.~~ El perro, Carral ~~se para al momento.~~ *deja de disparar unos segundos.*

de trás
CARPAL: ¿Qué esperan para disparar?

13. II

La cámara
inclina
~~El aparato~~ sobre el practicable, ~~de~~ trás del cañón. El sargento ante la imposibilidad de disparar, se sienta sobre el afuste del cañón y se ~~baja~~ ^{inclina} para apuntar directamente (mira a través del tubo).

14. II

La cabeza del sargento ^{primer} en ~~gran~~ plano no mirando a través del tubo. (perfil)

15. II

primer gran
En ~~gran~~ ^{primer gran} plano, lo que vé el sargento a través del tubo, es decir: en primer plano, el interior del cañón, las rayas. Al fondo, el coche que, en zigzag, entra en el campo de cañón y sale por instantes. Pero como se supone que el cañón se mueve para seguir al coche, el fondo debe desplazarse de izquierda a derecha e inversamente. Naturalmente, este plano debe ser completamente trucado y rodado ~~al espejo~~ ^{tomado con proyección de fondo.}

~~1.-~~ *trás*
1.- Construir un cañón (solamente un alma de cañón) con las rayas muy visibles, de un diámetro aproximado de 30 cm. y de un largo a determinar. Esto debe ser hecho según medidas precisas y haber decidido qué objetivo se empleará: ~~a mi juicio, el 40 o el 50 de cañón.~~

Tomar
2.- ~~Tomar~~ ^{Tomar}, para la proyección del ~~espejo~~ ^{fondo}, un plano del coche zigzagueando a la distancia deseada, (observar la aproximación progresiva del coche de un plano al siguiente, pero este plano debe ser ~~rodado~~ ^{rodado}, haciendo pequeños ~~movimientos para seguir al coche,~~ se tendrá así un fondo móvil. Por otra parte tener mucho cuidado que el coche no quede centrado y se pasee a través del campo *(usual)*.)

16. II

Plano medio. Los sirvientes cargan el obús, y cierran la culata.

VOZ DE MANDO: ¡Fuego!

17. II

Proyección de fondo
~~Al espejo~~, plano americano de Carral y Agustín. ~~Cortar para trucoar.~~

DETONACION

- IX - 23 -

El parabrisas aparece con un agujero redondo con estrías alrededor. El perro ha caído partido en dos trozos. La sangre mana. Carral y Agustín han bajado la cámara, ~~la~~ levantar, con cortes. Carral vuelve a disparar.

18. ~~La~~

Plan medio de los sirvientes del cañón, alceados. Uno de ellos recoge una piedra y la tira contra el coche. Después los hombres huyen para evitar el choque. El coche se encuentra entonces a pocos metros del cañón. ~~En el espejo podrá verse el cañón hasta el coche.~~

g. vara

FUSIL A METRALLADOR

19. ~~En~~
Proyección de fondo.

~~En el espejo~~ Plano muy cercano, ~~la~~ *el mayn* una gran parte posible de las caras de Carral y Agustín. Los dos hombres cierran los ojos. Como fondo, siempre, el paisaje que huye.

20. ~~En~~

El choque.

~~El aparato~~ *la cámara* está en el suelo, lo más cerca posible del verdadero choque. Una de las ruedas del cañón se desprende y ~~atraviesa completamente~~ *varias* el campo. Varias piezas vuelan ~~en~~ *destrozadas.*

los disparos del
FIN DEL FUSIL A METRALLADOR.
UN SEGUNDO DE SILENCIO.
~~CRITO DE GOLONDRINAS.~~
diversos agudos de

21. ~~En~~
La parte alta

~~Lo alto~~ de las murallas y el cielo. Un vuelo de golondrinas cambia de dirección.

LOS GUERRILLEROS DISPARAN CONTRA LOS SIRVIENTES DEL CAÑÓN.

22. ~~En~~

~~Pequeño travelling.~~ Se empieza en gran plano sobre la cara de Carral muerto. Sombras de golondrinas. Después ~~el aparato~~ *la cámara* retrocede y descubre a Agustín y el perro. Componer esta imagen con el mayor cuidado. En el fondo, ~~se ve a los guerrilleros que han salido por la puerta y que llegan corriendo hacia el aparato disparando algunas balas~~ *la cámara* contra los fascistas. Los guerrilleros ~~se dirigen hacia el aparato~~ *la cámara* y pasan corriendo sobre el cañón destrozado y sobre los cuerpos de

- IX - 25 -

sus camaradas.

23. ~~23~~

~~Contra campo.~~ Plano medio de los guerrilleros que se alejan del ~~campana~~ *la cámara,* ~~pero~~ corriendo. En el primer plano, los restos del choque. Los guerrilleros bajan y desaparecen.

(campana a delante)

SECUENCIA X

DECORADO: Las murallas de Tarragona.

1. ~~1~~

Plano medio de los guerrilleros, — que ~~van~~ corriendo. Pasan por delante de la cámara y desaparecen detrás de un pequeño muro.

CARON Y TIROS DE FUSIL

2. ~~2~~

Plano medio de los hombres que corren inclinados para refugiarse — tras el muro que las balas acaban de ~~caer~~. En el fondo, parte de — una ~~parte~~ de Tarragona.

NOTA: Si es posible, hacer un "Travelling" ~~largo~~ de 20 a 30 mts. a lo largo del muro bajo, con Tarragona al fondo, se ~~rodara~~ *rodara* del modo siguiente:

2. sigue.

Travelling: los hombres siguen corriendo: por detrás del muro bajo, ~~debe~~ encuadrarse toda la parte industrial de Tarragona.

TIROS DE FUSIL.

UNA SIRENA

GONZALEZ: ¿Entran al trabajo?

DOS O TRES SIRENAS MAS.

UN TOQUE A REBATO

Detrás del muro, un árbol oculta ~~al~~ por un instante al fondo.

Al otro lado, aparece la cartuja — de Tarragona. Los hombres siguen corriendo por delante de la cartuja; se detienen para escuchar y tomar aliento; se agachan.

10 TOQUES A REBATO *de las campanas*3. ~~3~~

Plano cercano ~~del~~ *del* grupo, destacando las figuras de Pedro y Juan.

50 TOQUES A REBATO

20 SIRENAS

JUAN: Los nuestros han tomado — las fabricas.SIBIDO AGUDISIMOPEDRO: Los fascistas.....

4.

ALBROTO

- KIV - 34 -

8.

Plano medio. Los tres que traen la caja de caudales, con Pedro y sus acompañantes.

PEDRO: ¡Y la mecha?

MAESTRO: Ya tiene un agujero.

COBRE: ¿Ruedan bien las cajas de caudales?

GUSTAVO: Regular, si llevan ruedas. (A Antonio) Encuéntrame dos bicicletas.

9.

Plano medio: La fila cuyo primer individuo queda en plano ~~americano~~ *ucedió.* Es un pequeño burgués que trae un cesto lleno de bombillas eléctricas.

pequeño
BURGUÉS: Esto sí que está bien.

10.

Plano medio: El *pequeño* Burgués, González, Pedro.

GONZALEZ: ¿Qué caracoles quieres que haga con eso?

Gustavo y el Maestro se ~~van~~ *salen de cuadro* ~~van~~ *van de cuadro* ~~van~~ *van de cuadro* el transcurso de este plano.

pequeño
BURGUÉS: Cuando se rompen hacen mucho ruido.

GONZALEZ: (Dándole golpecitos en el hombro) Servirán para otra cosa. Gracias.

SECUENCIA XV

DECORADO: La plaza y las calles de Linás (Cervera)

1.

Plano de conjunto de la plaza, la cámara al lado de la entrada de la callejuela cubierta. Gustavo y el Maestro, que acaban de dejar al grupo de guerrilleros, avanzan hacia la cámara, a la entrada del callejón. Gustavo se detiene un instante. Apoya la mano sobre el brazo del Maestro y presta oído. Gustavo ~~se~~ *se* ~~avanza~~ *avanza* a toda prisa, por el callejón en pendiente, seguido del Maestro.

RUIDO DE ESQUILAS Y CASCOS

2.

El callejón de modo que se vea el extremo hacia el cual corre Gustavo. ~~(al interior)~~ Gustavo corre alejándose de la cámara, llega al extremo del callejón. Sale un ins-

de cuadro

- XV - 85 -

regresa
tante ~~quiere hacia~~ ~~abajo~~; después
se vuelve y corre hacia la cámara
gritando:

3. ~~4.~~

La cámara a la entrada de la calle
de los porticos. Las vacas vienen
corriendo hacia la cámara.

4. ~~5.~~

Plano análogo pero ~~con fewer mas~~ *desde una altura*
~~largo~~, de modo que se ven dos o
tres vacas ~~de un bueño~~, con las
esquilas bien visibles.

5. ~~6.~~

Cámara a la entrada del callejón -
cubierto, ~~de~~ la plaza. Gustavo -
grita una última vez y después se
mete de nuevo en el callejón. ~~El~~ *al*
fondo le siguen varios campesinos
y guerrilleros.

6. ~~7.~~

Gustavo corre por el callejón. Se
aproxima, luego se aleja; ~~el~~ *la cámara*
~~se ha vuelto~~. *le sigue*

a la cámara,

7. ~~8.~~

Gustavo corre siempre, bajando el -
callejón; al pasar grita, como si
hablara consigo mismo.

8. ~~9.~~

Gustavo sigue corriendo y sale del
callejón. La cámara en la parte ba
ja del callejón, espera a Gustavo.

9.

Gustavo llega a la esquina de la ca
lle justo detrás de la barricada.-
Llega de frente mientras la cámara

GUSTAVO: ¡Las esquilas, muchachos!
¡Las esquilas para hacer bombas!

RUIDO DE ESQUILAS Y DE GALOPE
DESENFRENADO.

Gustavo: ¡Las esquilas!

RUIDO DE ESQUILAS Y GALOPE

MAXIMO DE RUIDO DE LAS ESQUI-
LAS Y GALOPE.
DESPUES FIN DE GALOPE, ESTREPI
TO DE COLISION MUCIOS
LAS ESQUILAS, MUY FUERTES.

GUSTAVO: ¡Cagüendiez! la barrica
da....

VUELVEN A OIRSE LOS CASCOS DE
LAS VACAS. EL RUIDO DE LAS ESQUI
LAS SE HA VUELTO MONOTONO Y REGU
LAR COMO EL DE UN REBAÑO EN MAR
CHA.

UN SOLO RUIDO LARGO Y EL RUIDO-
MAS DEBIL DE LAS ESQUILAS.

- XV - 38 -

grita
~~panoramiza~~. La barricada está des-
 trozada, ~~las cosas~~ que la formaban
 esparcidas, ~~la línea~~ completamente
 destruida. Gustavo escala la barri-
 cada.

EL RUIDO DE LAS ESQUILAS Y LOS
 CASCOS DECRECEN.

10. ~~10.~~

La barricada de perfil: Gustavo —
 salta ~~abajo~~ *hacia* del lado de las vacas.
~~May una vaca se panoramiza~~ un poco
 alejándose de la barricada. Gusta-
 vo grita.

hacia ellas se aleja

GUSTAVO: (gritando) Arrancad —
 las esquilas. Arrancad las es-
 quilas de las vacas.

Dos vacas muertas están echadas en
 grandes charcos de sangre: en me-
 dio de la calle una vaca con las —
 patas rotas trata de levantarse. —
 Al volver de la esquina algunas va-
 cas se van tranquilamente hacia el
 campo. Gustavo sigue gritando. Se-
 abren algunas puertas y salen tres
 mujeres. Gustavo se ha precipitado
 hacia una de las vacas muertas.

GUSTAVO: Cojed las esquilas. No
 dejéis que se vayan las esqui-
 las.

11.

Plano ~~americano~~ *medio* de Gustavo quitando
 la esquila del cuello de la va-
 ca muerta.

12.

Plano medio de una de las mujeres—
 que se acerca a la otra vaca muerta.
 La cámara está justamente de-
 tras de la vaca, cuando la mujer —
 viene a arrodillarse al lado del —
 animal queda ella en plano ~~americano~~ *medio*
~~se~~: se ve también la cabeza de la-
 vaca. La mujer quita la esquila, —
 levanta la cabeza. Esta desespera-
 da: ofrece la esquila a Gustavo —
 con gesto resignado, pero, cuando —
 levanta los ojos, su rostro ~~toma~~ *demuestra*
~~una expresión estupefacta.~~ *estupefacción.*

RUIDO MUY DEBIL DE LAS ESQUILAS.

13.

En primer plano la mano de la mu-
 jer ofreciendo la esquila y el ros-
 tro de Gustavo. Gesto de la mano;—
 Gustavo se vuelve y descubre al —
 fondo el campanario, con una campa-
 na en evidencia.

SECUENCIA XVI

- XVI - 57 -

DECORADO: El campanario y la plaza de Linás (Cervera)
Esta secuencia va enlazada a la precedente por un encadenado de 24 imágenes. *Conto. d. Valencina.*

1. ~~15~~

~~Plano medio en~~ Lo alto del campanario, tomado de abajo a arriba, ~~no en gran plano~~; debe verse apenas más que el tamaño del campanario. Algo se mueve al lado de la campana.

2. ~~15~~

En el mismo ángulo, ~~campo visual~~ *con plano medio* que permite ver un hombre de pie. Emilio Ros ^{ful} acaba de subir por el interior de la Iglesia, Desemboca en lo alto ^{de la campana} y se sujeta a la ~~barra de apoyo de la campana~~. Jadea y mira hacia abajo.

3. ~~15~~

Plano ~~americano~~ *medio* de Emilio Ros muy sofocado y mirando hacia abajo.

4. ~~15~~

La plaza del pueblo con algunos campesinos inmóviles con la cabeza levantada. De todas las ~~calles~~ *losa calles* desembocan algunos campesinos, en grupos de dos o tres. Hay poca gente en la plaza. La sombra del campanario ~~cierra~~ *en* la plaza.

5.

En primer plano campesinos corriendo hacia el campanario, que se ve al fondo de una calle.

6.

El mismo plano pero ^{desde} ~~de~~ otra calle.

7.

El mismo plano pero de una tercera calle. Efecto de multitud creciente a cada uno de estos planos.

8. ~~15~~

Plano tomado desde el campanario (como el 4o.) con la campana de perfil. En la plaza hay ahora mucha gente con la cabeza levantada.

GRITOS DE CAMPESINOS
GRITOS
CADA
VEZ
MAS
NUMEROSOS.

- XVI - 38 -

Above
La sombra del campanario ~~cierra~~ la plaza. Se distingue un pequeño grupo que desemboca en ella.

9. ~~21~~

El (grupo) pequeño: plano medio, de frente: ~~dos~~ campesinos, Pedro, seguido de dos o tres camaradas que traen una gran placa redonda y un arco de hierro. Lo dejan todo en un rincón y miran hacia lo alto ~~X~~ del campanario.

10. ~~22~~

Plano medio de abajo a arriba: Emilio Ros trata de separar la barra de apoyo de la campana.

11. ~~23~~

acercamiento
~~Plano~~ ~~acercado~~ de las manos de Emilio tirando de la barra.

12. ~~24~~

13. ~~25~~

Tomado desde abajo, verticalmente: la escala interior del campanario. Un hombre, con un pico en la mano, está ya casi arriba.

14. ~~26~~

Plano medio del hombre del pico al llegar arriba. Antes de ~~subir del~~ ~~pico~~, entrega el pico a Emilio. Emilio toma el pico y desprende la barra. (Esta detras de la campana).

facabard

RUIDO DE PICO CONTRA EL MURO DEL CAMPANARIO.

15.

Plano tomado desde abajo. Un grupo de campesinos y campesinas con ~~los~~ rostros excitados y angustiados mirando hacia el campanario.

RUIDO MUY CLARO DEL PICO EN UN SILENCIO TOTAL. DE CUANDO EN CUANDO RAFAGAS DE AMETRALLADORA.

16. ~~27~~

Plano tomado de abajo a arriba ~~se~~ *hacia* el campanario. Bastante alejado.

17.

Plano ~~medio~~ de Emilio Ros, en toda su estatura. Ha terminado de desprender la barra y la empuja hacia

- XVI - 39 -

el exterior. La barra se balancea ^{detrás} sobre el extremo en que todavía es ta fija.

EMILIO. (gritando) ¡Cuidado!

19. ~~M.~~

Tomado de arriba a abajo, pero no desde el campanario. Campesinos y ^{los} ~~asnos~~ se apartan de la Iglesia y van agrupándose ~~hacia~~ ^{al} otro lado de la plaza.

CLAMOR. RUIDO DE CHOQUE EN EL SUELO.

20. ~~M.~~

Plano ^{ruido} americano. Una mujer cierra los ojos y se santigua.

21. ~~M.~~

Plano tomado de arriba a abajo, pero no desde el campanario. La multitud se precipita en sentido inverso del plano 18. La cámara la sigue y descubre la campana hundida en el suelo.

22.

Plano de conjunto. ~~tomado de pie.~~ En primer término la campana hundida en el suelo: a su alrededor los campesinos. Las cabezas se levantan, las bocas gritan. Los campesinos se apartan de la campana creyendo que todavía puede caer algo de arriba.

UNA VOZ: ¡Cuidado! ¡Cuidado!

23.

De abajo a arriba: Emilio, en el arco vacío del campanario y con el brazo extendido.

SILENCIO

24.

A lo lejos, la carretera polvorienta. Una tropa de jinetes levanta una nube de polvo.

EMILIO: ¡Los moros!

NOTA.

- A). Toda esta secuencia puede ser rodada en mudo y resincronizada. Sería interesante, sin embargo, registrar lo mas posible de ruidos (pasos, clamores, etc.) ~~sobre~~ los lugares de la filmación.
- B). Para rodar los planos que pasan en lo alto del campanario: para los planos suficientemente acercados enviar un operador con un BELL a lo alto del campanario verdadero. Debe disponer de un ~~operador~~ corto. (25 ó 28 mm.) Para los planos medios, demasiado alejados para ser rodados desde el campanario auténtico se podrá ~~rodar~~ desde una casa vecina si está bien situada y entonces habrá que disponer de ~~operadores~~ largos (de 100 ó 200 mm.) ~~para~~ reconstruir lo alto del campanario sobre un practicable de dos o tres metros en lu-

gar bien destacado.

SECUENCIA XVII

DECORADO: Linás y un ~~camino de montaña~~ *... donde, en el monte, se oírían de un barranco,* a 500 metros de Linás.

1. ~~...~~
... ambiente del campamento.
Plano medio de Emilio Ros en ~~la~~ *la* ar cada vacía. ~~Se mete por el agujero de descenso detrás de los otros~~ *... queda de otros* — hombres.

2.

Plano medio: en la plaza los 'especialistas' han llenado de dinamita la campana grande y están tratando de ~~desmontarla la cubierta y el aro.~~ En la plaza reina cierta excitación. Al fondo un primer grupo de hombres está dispuesto: lo forman diez individuos entre los cuales — se hallan Fermín, Pedro, Barca, — Campanales, Gonzalez y Gustavo. — Dos de ellos llevan la caja fuerte sobre una ~~plancha~~ *plancha*. En el momento de irse por la callejuela se vuelven.

DIVERSOS RUIDOS DEL TRABAJO.

3.

Plano medio: la cámara a un lado — de la entrada de la callejuela; el primer grupo se vuelve y se detiene.

PEDRO: ¡Eh! ^{me} qué ~~nos~~ esperamos? Nos encontraremos en la revuelta.

4.

Plano medio del grupo que trabaja en la campana grande. Casi han terminado y están a punto de colocar el aro ~~que la ha de sostener.~~ *... Se ve la operación de ~~colocarlo~~ — durante algunos segundos. Llega — Emilio Ros que viene del campamento. Echa una mano al trabajo y — queda terminado. *... este queda listo.**

DAMIAN: (A los que ^{le} marchan) Bueno.

~~VOLTA.~~ *Controla*

~~En el camino de la montaña, cerca de Linás, que ~~se ve~~ a 30 metros, — plano medio del grupo que parte. — Un sendero se separa del camino y ~~se dirige~~ *... se dirige* hacia el río. Los hombres *...*~~

FERRIC: La cámara también. Acor-
dados de la mecha ¿eh?, un centí-
metro por segundo.

10.

En primer término, el camino. A —
cien metros, una decena de moros, a-
caballo. Avanzan al paso.

11.

, alto,
La cámara, en el centro del grupo, —
~~alta~~ *alta* hacia adelante. En primer ter-
mino, los jinetes moros de espaldas.
~~Este plano puede ser rodado por un~~
~~portátil, por un operador montado~~
~~en un caballo quieto. Al fondo, el~~
camino da ~~una~~ *una* vuelta. El bidón de ~~gasolina~~ *gasolina*, el
bidón de 50 litros, rueda ~~camino~~ *camino*
~~abajo~~, hacia los moros.

12.

acercamiento
Plano ~~acercado~~ *acercado* del bidón: la cámara
al lado del camino, por la parte
de la mecha del bidón. La me-
cha arde. ~~Se panoramiza para~~
acompañar el bidón. A 30 metros, los ca-
ballos avanzan. Encuentro del bi-
dón y caballos.

1 no es un plano

13.

acercamiento
Plano ~~acercado~~ *acercado* del bidón pasando —
entre las patas de los caballos. —
Pasan por encima sin que ninguna —
pata le toque. ~~La~~ *La* cámara baja a —
orilla del camino) ~~(para este plano~~
~~refer 75)~~

14.

La cámara al lado del camino, a —
igual distancia entre el primer —
grupo de jinetes y un segundo gru-
po que se acerca. Plano medio: Se-
toma el bidón a su salida del pri-
mer grupo, y se ~~panoramiza~~ *panoramiza* ~~acompa-~~
~~ñando~~ *acompañando* hasta el segundo, entre el
cual se mete.

1/c

15.

acercamiento
Plano ~~acercado~~ *acercado* del bidón ~~cerca~~ *entre*
las patas de los caballos. Ya no —
hay mecha. Explosión.

16.

¿Explosión?

17.

- XVII - 45 -

El primer grupo de jinetes visto -
de espaldas: se llama ~~bidón~~, *(quedo)*
~~el grupo~~ *(está roto en el cami-*
no.

18.

La cámara en medio de los jinetes, *enfocado*
~~vuelto hacia~~ los republicanos. En
primer término, se ve a la cámara,
tras ~~o~~ cuatro jinetes, ~~se~~ *ve* a
la cámara, ~~tres o cuatro jinetes~~,
entre ellos un oficial. Se vuelve
~~hacia delante~~ y ve otro bidón mas
pequeño que se acerca, rodando por
el camino, ~~que forma el segundo ter-~~
mino. *en*

OFICIAL: ¡Saltad!

19.

Cámara
~~El aparato~~ *caja*, en el camino: en -
primer término el bidón; tres me-
tros ~~atrás~~, en segundo término, -
el cochecito de niño con la caja *de caudales*
~~fuerte~~. Corre mucho mas de prisa -
que el bidón y ~~pasa adelante~~. *adelante*

20.

Primer plano de la caja ~~fuerte~~ con
su mecha, en el cochecillo.

21.

~~Flash~~. Plano medio de los moros -
~~hacia adelante~~; al fondo la caja *de caudales*,
~~fuerte~~ que llega. Pequeña explo-
sión cerca de los moros, delante de
la caja ~~fuerte~~. Los moros levantan
la cabeza.

OFICIAL: ¡A los bordes de la ca-
rretera!

22.

En el cielo, la garrafa que cae. La
cámara la acompaña; cae delante de
los moros y explota. La cámara
está delante de los jinetes, *a la* *un*
do del camino. ~~Los primeros caba-~~ *Se a través*
~~llos se ponen de traves~~. Confusión.
El cochecillo entra en el campo vi-
sual y tropieza con los primeros -
caballos que tratan de volverse.

23.

Gran acercamiento del
~~Primer plano~~. El cochecillo deteni-
do ~~contra~~ la pata de un caballo. -
La mecha encendida se está acaban-
do. Explosión formidable.

24.

- XVII - 44 -

La explosión.
En primer plano, ~~los~~ guerrilleros y campesinos de espaldas, en cuclillas. Cuando el humo se disipa se ve, al fondo, el camino, los caballos muertos, un turbante, dos hoyos formados por la explosión, etc.

35 y 36

acercamientos
Dos ~~campanales~~ campesinos, ~~están fuertemente impresionados~~ *por el suceso.*

SECUENCIA XVIII

DECORADO: El camino, *Arriba* ~~arriba~~ *Fuerculera seca.* ~~del río seco.~~

1.

La cámara bastante alta. A la izquierda del campo de visión el camino cortado. A la derecha, el fondo del valle. Un tanque sale de los cañaverales. ~~Se aproxima un poco a la izquierda:~~ *hacia* un carrito tirado por un burro *entra* ~~de~~ *entre* ~~el~~ *campo* de visión. Avanza de prisa. Lo empujan seis campesinos: cuatro empujan las ruedas: son Ros, Damián y dos ~~Figurantes~~ *Figurantes*. Detrás van ~~otros~~ *otros* ~~que son el Presidente y un~~ *otro campesino* garante. Sobre el carrito la campana. Mas lejos, en el camino se ve ahora a los hombres del primer grupo que se levantan y corren hacia el carro.

La cámara gira

2.

a la derecha,
Plano del carro, de frente: ~~Todos miran hacia el tanque, esto es hacia su derecha.~~

EL PRESIDENTE: (gritando a los que acuden) ¡Tiene que pasar por ahí bajo!

3.

Avance del tanque tomado desde arriba.

4.

Todos
El carro se detiene. ~~Toda la gente a su lado;~~ ~~son~~ catorce hombres. — Campanales en primer plano, de perfil. En segundo término cuatro hombres tratan de bajar la campana del carrito. ~~Se ve también al Presidente.~~ Acercan el carro al precipicio. Ros, Damián y Pedro, ~~suben~~ *suben* a él.

CAMPANALES: No podremos con ella.

PRESIDENTE: La empujaremos.

- XVIII - 45 -

5.

Plano más ^{cerca} ~~cerca~~ de los tres hom-
bres que suben al carro. Pedro sa-
ca un metro de su bolsillo y mide
la mecha.

6.

El tanque tomado desde arriba, avan-
zando.

7.

Plano ^{cerca} ~~americano~~ de Pedro midiendo
y después cortando la mecha; le
prende fuego.

PEDRO.--25 segundos! ¡Cuidado!

8.

Plano medio. En primer término, en
cuadrados ~~de modo justo~~, Ros, Da-
mian y Pedro inclinados contra la
campana, aguardan: al fondo el pre-
sidente contando.

PRESIDENTE: 1, 2, 3, 4, 5, vamos
allá, 7, 8, 9,

9.

Plano ^{general} ~~general~~: los hombres empujan -
con toda su fuerza, ~~la~~ campana no
se mueve.

10.

^{acercamiento}
~~Primer plano~~ del Presidente.

PRESIDENTE: 9, Arranca la-
mecha, 10

11.

^{gran acercamiento}
~~Primer plano~~ de la mecha; la mano
de Pedro trata de cogerla; es dema-
siado corta: en segundo término la
cara de Pedro, un poco asustado, -
~~en cuadro muy importante.~~

PEDRO: ¡Ya no se puede!

12.

^{acercamiento}
~~Primer plano~~ del Presidente.

PRESIDENTE: ¡Fuera de ahí!

13.

Plano medio. Todos saltan al suelo
y cogen las ruedas.

14.

^{cogen} ~~El tanque avanza.~~ ^{rayos de las}

SE OYE EL RUIDO DE LAS ^{ruedas} ~~CADENAS~~ -
DEL TANQUE.

15.

Plano medio. El Presidente, de per-
fil sigue contando. Se vé la campa

PRESIDENTE: - 17. ¡Echadlo todo!

na con la mecha: todos los hombres empujan. El carro ~~retrocede~~, después es arrastrado por el peso de la campana.

16.

De frente, el burro levantado del suelo: en primer término el hocico del animal. El carro vacila y cae; el burro en medio del cielo. Desaparece detrás del carro.

Los hombres permanecen de pié en primer término, con las manos vacías.

Rodar de piedras en el vacío, por el precipicio abajo. En el horizonte, el gran paisaje, al fondo.

18
19
REBUZNO
20
21
22. EL REBUZNO
23. SE DEBILITA CON LA
24. CAIDA DEL BURRO.
25
EL PRESIDENTE SE CALLA.
SILENCIO.
DOS SEGUNDOS; DESPUES EXPLOSION.

RUIDO DE LAS PIEDRAS AL CAER.

RUIDO DE LAS ^{otras} CADENAS DEL TANQUE QUE SIGUE AVANZANDO.

SECUENCIA XIX

DECORADO: ~~El valle del río seco~~; en la parte ^{de abajo} del precipicio.

1.

Plano medio de González y Gustavo, de frente; se ocupan de ~~atar muy febrilmente~~ ^{varias} esquilas ~~con alambres.~~

^{del tanque}
RUIDO DE ~~CADENAS~~.
GONZALEZ: - No le dieron!
EL RUIDO SE PARA.

A su lado, hay ~~dos sargas de esquila y un instrumento más serio.~~ ^{otras} Gustavo acaba de atar la última sarga; después los dos avanzan hacia la cortina de árboles y penetran a través ~~de ella.~~

GUSTAVO.- Quizá le tocaron.
GONZALEZ.- Corre.
GUSTAVO.- Por una vez, este alambre de propietarios servirá para algo.

2.

La cámara ~~entre la espesura de la cortina de árboles,~~ ^{de} cerca del ~~lado de los cañaverales.~~ Los dos hombres ~~entran bajo los árboles,~~ ^{entre} ~~del otro lado y avanzan hacia la cámara;~~ después se detienen antes de salir de ~~bajo los árboles;~~ ^{la} ~~sepanamiza para acompañarles;~~ están en plano medio, casi de espaldas. ~~Tienen las sargas de esquilas en la mano. Delante de ellos hay un espacio de unos 10 metros, después una cortina de cañaverales,~~ ^{de} ~~altos y espesos.~~

^{otras}
OTRA VEZ EL RUIDO DE LAS ~~RUBIAS~~ DEL TANQUE.

3.

- XIX - 47 -

Plano ^{cuadrado} ~~americano~~ de frente, de Gustavo y González.

4.

Los dos hombres en plano medio casi de espaldas a la derecha del ^{cuadro} ~~campo visual~~. Al fondo, el cañaveral ocupa todo el campo, de frente.

La ~~cañavera~~ de cañas se inclina y ~~detras~~ aparece el tanque.

5.

Plano medio, de frente. Gustavo enciende la mecha con su cigarrillo ^{de la tira}. ~~de la sarta de esquilas y de baicas~~. González, ~~está~~ a su lado. ^{agachado}

Gustavo y González se levantan y corren a través de los árboles.

6.

La cámara, ~~detras~~ ^{hítera} de la cortina de árboles, frente a estos. El ~~tanque~~ ^{no se ve el tanque} está escondido. González y Gustavo huyen y vienen a agacharse en primer término, ~~detras~~ de un tronco ~~arrancado~~ con sus raíces.

7.

Plano ^{acercamiento} muy ~~acercado~~ de los dos ~~hombres~~ ^{republicanos, solo se ve sus} casi de espaldas. ~~En el borde del~~ ^{hombres,} tronco, muy cerca, se pasean algunos insectos (hormigas, no). ~~Detras del tronco se mecen algunas~~ ^{Sobre el} espigas. Al fondo el cielo.

8.

Plano ^{del cuadro} medio de González y Gustavo echados, en la parte baja ~~del campo~~. En frente el árbol más corpulento se inclina y cae hacia la cámara llenando el campo visual de hojas y ramas. Las últimas ramas vienen a cubrir a los dos hombres. ^{un} Detrás, el tanque surge de entre ~~la~~ ^{un} mar de hojas. En primer término, González cubierto por las hojas, se incorpora sobre ~~las~~ ^{sus} rodillas.

9.

GUSTAVO.- ¿Lo ves?
GONZÁLEZ.- No.

del tanque

EL RUIDO SE ACERCA.

GUSTAVO.- Más a la derecha; ha-
bra dado la vuelta. ~~Si lo amarra~~
~~nos, ¿qué hacemos?~~
GONZÁLEZ.- Vamos pa'tras. Tene-
mos los árboles.

RAFAGA DE ANETRALLADORA.

EXPLOSION.

FIN DE LA RAFAGA DE ANETRALLADORA

EL RUIDO DEL TANQUE SE DETIENE.

RUIDO DEL TANQUE
~~CRUIDOS~~ DEL BOSQUE-
Ruidos

Plano medio de González; se levanta sobre las rodillas, lanza una -
sarta de esquilas y se agacha. Se -
ve a los dos hombres entre las ho -
jas; de arriba a abajo; no se ve -
el tanque. ~~Justo encima de los hom~~
~~bres, caen las hojas, segadas por~~
~~la ametralladora del tanque.~~
González ~~atrapa el instrumento~~ ~~le~~
vanta la cabeza ~~al~~ extremo del tron -
co; las hojas continúan cayendo; -
caen sobre su rostro.

EXPLOSION
AMETRALLADORA DEL TANQUE.

hasta el

10.

Si es ~~indispensable por ocultar~~
demasiado difícil hacer caer las -
hojas sobre la cabeza de González -
en plano medio, tómesese ~~primer pla~~
~~no~~ de la cabeza de Gonzalez con -
las hojas cayéndole encima de la -
cabeza. ~~En este campo visual basta~~
~~re echárselas con la mano colocán~~
~~dose encima de su rostro, al lími~~
~~te superior del campo.~~

un gran acercamiento

CONTINUA EL RUIDO DE AMETRALLA -
DORA.

11.

Como el 9. González, después de mi -
rar, retrocede reptando, hasta un -
hoyo ~~mas profundo.~~ ~~Los signos Gusta~~
vo; se deslizan y Gonzalez lanza -
~~el instrumento~~ y se agacha.
Los cenizeros

Sueltas

EXPLOSION
TRES DISPAROS DE AMETRALLADORA.
~~AMETRALLADORA~~ 1. Sec.
2. Sec.
3. Sec.
RUIDO CONFUSO DE CAIDA

SILENCIO

P A J A R O S .

Los dos hombres agachados se levantan y miran

12.

Plano del tanque, lo mayor posible; ha caído de lado; la cadena oruga ha saltado; las ruedas ~~sarta~~ oruga giran cada vez mas lentas, en el silencio.

13.

La cámara
~~El aparato~~ delante del tanque, -
~~vuelta~~ hacia el paisaje. Se ~~panora~~ *gira*
miza lentamente de modo que se ~~ha~~
rea ~~ra~~ ampliamente el paisaje. ~~(a lo~~
~~aproximadamente)~~ A la izquierda del *Cuadro*
~~campo~~ se descubren 6 tanques enemi -
gos que ~~avanzan~~ perpendicularmente
al ~~aparato.~~ *la cámara.*

14.

- XIX - 49 -

Plano ^{cuadrado} ~~americano~~ de González y Gustavo; no ~~van~~ de frente, ~~pero~~ los dos prestan atención a los tanques. González va a levantarse, pero mientras se desembaraça de las ramas buena una explosión; se queda inmóvil.

Tanques avanzando

Ansiedad en los rostros.

15.

Plano ^{general} ~~de conjunto~~ de los tanques; se detienen e inician la maniobra de ^{vuelta} ~~rotación~~ en torno a un extremo de la fila.

16.

Plano ^{cuadrado} ~~americano~~ de los dos hombres de frente; están de pie uno al lado de otro, pero no se miran. Miran y escuchan a los tanques.

17.

Los tanques se han terminado de ejecutar la maniobra y se desplazan a través del campo.

18.

Plano ^{cuadrado} ~~americano~~ de los dos hombres.

GONZALEZ: Hay que reunirles a todos para ir allá. El terreno de abajo es malo para nosotros ¿no?

GUSTAVO: Muy malo.

GONZALEZ: Pero ahora el puente ha ^{sido} volado; la división Jiménez debe ~~intentar el paso~~ pasar o intentarlo.

19.

Plano más ^{cerca} ~~acercado~~ de los tanques ~~en marcha~~ ^{quedándose}

~~VOLET.~~ *Disolución*

SECUENCIA XX

DECORADO: La plaza de Linás y la sala baja del Ayuntamiento.

1.

La cámara en la plaza, al lado de la desembocadura, bajo las arcadas. Los guerrilleros desembocan en ella: se les acompaña panoramizan- do: atraviesan la plaza y se detie- nen delante del Ayuntamiento: en- tran González, el Presidente y otros dos.

La cámara

2.

La cámara en el fondo de la sala - baja. En primer término Emilio, - que cargaba los ~~objetos~~ con X y un campesino. Por la puerta del fondo, entrada de González y los demás. - González se detiene de frente, en - plano medio.

con dinamita

con o bien los fuegos a la cabeza
GONZALEZ: Bueno, a ver que se ha- ce. Pronto, la dinamita.

3.

Plano medio
~~Los jugadores en plano acercado.~~ - Emilio que se ha vuelto un poco, se en- coge de hombros con calma y - muestra lo que tiene alrededor.

4.

Panorámica sobre todos los trastos y los cajones de dinamita, vacíos.

(fuera de cuadro)

PRESIDENTE: ~~(fuera)~~ Esta vez ha- brá que evacuar el pueblo.

5.

Plano medio, centrado sobre el Pre- sidente y González.

MOTORES DE AVIONES CADA VEZ MAS - FUERTES.

EN LA CALLE RUIDO DE CARROS TIRA- DOS POR BURROS.

GONZALEZ: No necesitas recomendar lo. Ellos se encargan de hacerlo.

6.

Plano medio
Emilio golpea las ~~manos~~ *manos*. (~~Plano - americano~~)

7.

Acercamiento
~~Gran plano~~ del Presidente.

DIEZ BOMBAS EN UNA RACHA (2 SEGUN DOS)

~~RUIDO X.~~

VEINTE BOMBAS EN SALVA (DOS SEGUN DOS).

Ruido de bombas
CUATRO SEPARADAS.
de CUATRO JUNTAS.

8.

Uno de los hombres se ha quitado - un zapato. Movimientos cómicos de- los dedos de los pies.

9.

- XXI - 55 -

Plano de conjunto del grupo. El Presidente y González van a la ventana.

10.

La cámara cerca del Ayuntamiento. Plano de conjunto del lado izquierdo de la plaza, intacto. Hay gente refugiada bajo los porticos, y otros que corren. Fragmento panorámico de la plaza. *la cámara fija*

11.

Plano de conjunto de un lado del fondo, destrozado por las bombas. Todavía humea. ~~Enormidad~~ a la derecha. Acuerdo en el movimiento.

la cámara fija hacia

12.

~~Panorámico a la derecha la cámara esta hacia el lado dentro de la plaza. De la calle del fondo, a la salida que esta junto al ayuntamiento, atraviesa la plaza un carrito tirado por un burro. La cámara le acompaña. Varios campesinos, niños y mujeres corren hacia el lado intacto para refugiarse bajo los soportales. Después de unos segundos el carrito sale de la plaza.~~

sigue

SECUENCIA XXII

DECORADO: La carretera a la salida de Linás.

1.

En plano medio, el ^{carrito} coche que atraviesa la plaza de Linás se acerca a la cámara. Detrás, cortejo de gentes a pie, ^{con faros} con faros. Un carreton. La cámara ~~panorámica~~ ^{se} se fija en el sentido de la marcha y se descubre, desde delante, el conjunto del cortejo. Durante el tiempo en que el ~~coche~~ ^{carrito} se aleja entran, en primer plano, en el campo visual dos chiquillos de la mano. El más pequeño da a su vez la mano a su madre. Se les ve de perfil, después de espaldas; ^{los niños} juegan a andar el uno sobre los pies del otro.

PARA EL EXODO, UN MOVIMIENTO SIMFONICO CONSTRUIDO ESENCIALMENTE SOBRE UNA BASE RITMICA PERMANENTE CON ~~ESLATES~~ ^{ESLATES} SUCESIVOS DE SANTI (INSTRUMENTAL SUPERPUESTOS) CADA UNO DE LOS GRITOS DIFERENTE Y ADAPTADO A CADA EPISODIO DEL EXODO.

sestellos es

2.

Un niño llevando un cacharro ^{con} de

Instrumento
 flores; ~~plano~~ ~~acompañado~~ de abajo a arriba. El niño ~~está~~ ^{está} sobre un carro cargado de modo inverosímil. La familia marcha a un lado. La cámara va ~~detrás, enfocando. Detrás va~~ una cabra atada a una larga cuerda y rodeada ~~por~~ los campesinos del grupo siguiente. ~~Se panoramiza más~~ para seguir y acompañar al conjunto del exodo hacia adelante.

que para descubrir la cámara gira

3.

Plano medio. Un cochecito de paralítico pasa ante la cámara. El hombre es viejo. A sus pies en el cochecito, una jaula con un canario y otra con un loro. Un perro grande va atado al carrito y trota junto a él. El cochecito es empujado por una muchacha joven y ~~señal~~ ^{señal} que no llora y parece muy ~~sobre~~ ^{sobre} sí. De tras de ella, ~~va~~ una vaca. Como fondo a todos estos planos, diversos ~~coches~~ en los que se han acumulado todos los objetos que los campesinos se llevan para salvarlos de las bombas: los que son de necesidad material y aquellos que tienen un valor sentimental (seleccionar bien las imágenes: la continuidad del montaje quedará asegurada por el movimiento de todos los objetos y la expresión de todos los adultos. Además contribuirá a ello la música).

harmoniosa y segura de carro

4.

Un borriquillo arrastrando un carro demasiado grande. ~~Se panoramiza~~ ^{la cámara gira} sobre sus patas.

Música!

LINEA RÍTMICA SOLA.

LINEA RÍTMICA SOLA (CONTRA PUNTOS RÍTMICOS ADAPTADOS A LAS IMÁGENES).

5.

Los pies de un viejo campesino marchando.

6.

Los pies de una campesina.

7.

Ruedas de un carro. Ruedas de un cochecito, el del paralítico, con los pies de la muchacha detrás.

8 y 9

Pies de animales: perros, asnos, etc.

- XXII - 56 -

17.

Plano de ~~conjunto~~ ^{General} de los primeros-campesinos, con el grupo de Gustavo.

TRES DISPAROS MAS .
ESTUPEFACCION.

18.

Los tanques.
~~Linea de~~ obús entre las dos orugas,
en medio del cuerpo del tanque.

TIRO ANTITANQUE
(3 disparos)

19.

El tanque empieza a volverse para-
retroceder. La torrecilla punteada
de disparos en su base, vista desde
atras.

20.

Plano más cercano de los campesi-
nos: un grupo de diez.

VOZ DEL MAESTRO: Los nuestros! -
Los nuestros están en Linás.

21.

Un hombre y una mujer. ~~La~~ ^{La} ~~abraza~~ ^{abraza} ~~de~~ ^{(de} ~~los~~ ^{brazos} ~~trás~~ ^{trás} ~~su~~ ^{su} ~~cintura~~ ^{cintura}),
~~zo~~ ^{zo} ~~trás~~ ^{trás} ~~ella~~ ^{ella} y le aprieta un brazo.

GRITOS DE LA MULTITUD.

DISPAROS SOBRE LOS GRITOS.
UNA SALVA.
DISPARO.

22.

Plano de los antitanques disparan-
do.

23.

El tanque 4 ~~se~~ ha volcado: el eje-
de una rueda salta y el tanque se-
hunde oblicuamente.

DISPAROS

24.

~~Los dos últimos tanques~~ ^{en} ~~en~~ ^{perspec}
tiva. ~~Se~~ ^{Se} han vuelto decididamente-
y retroceden.

DISPAROS

25.

Los antitanques disparan. Retroce-
so ~~x~~ ^{d.} ~~los~~ ^{los} ~~cuadros~~ ^{cuadros}.

26.

Plano de conjunto de la multitud.-
Emoción extraordinaria: todos se -
sienten defendidos.

GRITOS INARTICULADOS Y ENLOQUECI-
DOS DE LA MULTITUD.

27.

Gustavo y su grupo: plano ~~americano~~ ^{americano}
~~de~~.

GUSTAVO: Ha llegado Jiménez.

- XXII - 57 -

~~VOZ DE~~ *Continúa*

28.

Plano ^{general} de conjunto. La cámara en la acera de una calle, a la entrada de Linás: ~~se~~ camiones cargados de milicianos y de armas llegan unos — tras otros. ^{Se ~~panorámica~~ *la cámara gira*} hacia el interior de la ciudad para seguirlos. Al fondo, si es posible, el campanario.

FUNDIDO ~~EN~~ NEGRO.
al

SECUENCIA XXII BIS -

DECORADO: Linás. El ^{*puesto de mando*} ~~de~~ Jiménez. Las calles. La plaza. La bodega del Ayuntamiento.

Abertura en cuadro.

1.

~~Travelling.~~

Plano ^{*cuadro cercano*} ~~americano~~ ^{acercado} de Jiménez, sentado ~~detrás de una~~ mesa. Escucha y mira hacia su derecha. La cámara retrocede y descubre una — parte de la habitación: a la izquierda de Jiménez, Morales, de pie, consulta un mapa.

VOZ DE MANUEL.— (fuera ^{*de cuadro*} ~~de cuadro~~) ¡Diga?

.....

JIMENEZ.— ¡Los informes sobre la aviación?

2.

cama del Plano medio hacia Manuel que está ~~al~~ teléfono, ~~al lado de la pieza~~ — ~~que está~~ a la derecha de Jiménez, — junto a una ventana. ~~Descubiertos~~ techos; la montaña a lo lejos, humo de incendios en varios lugares. ~~Para este plano hay tres soluciones.~~ (Ver al final).

PAUSA. ^{*la cámara del teléfono*} (Manuel cuelga ~~el aparato~~).

Por ella se ven

MANUEL.— Dicen que el enemigo parece haber renunciado.

JIMENEZ.— ¡En retirada? ¡O solo retroceden los tanques?

3.

Plano medio de Jiménez y Morales.— Este mira su reloj.

MANUEL.— (fuera ^{*de cuadro*} ~~de cuadro~~).— ~~Los tanques, solo los tanques.~~

MORALES.— Hace más de dos horas que interrumpieron el ataque.

- XXII BIS - 58 -

4.

Manuel y la ~~descubierta~~ de la ventana, con los incendios.

5.

Plano ^{cuadro} americano de Morales.

6.

Plano medio de Jiménez: a la derecha, detrás de él, la puerta.

Se abre la puerta y entra Rosell, - oficial: va a colocarse al lado de Manuel: ~~para acompañarle se panoramiza de~~ ^{le figura} descubriendo la ventana.

La puerta ~~se~~ queda en el ^{cuadro} campo visual.

Entra González. ^{La cámara gira otra vez} Se ~~panoramiza de nuevo~~ hacia Jiménez que había salido del ^{cuadro} campo: -- ahora González y Jiménez están en el ^{cuadro} campo visual.

7.

Plano ^{medio} americano de Jiménez. (Cortar antes del fin de la réplica de González).

8.

Plano ^{medio} americano de González.

9.

Plano medio de los dos hombres.

Salen juntos.

JIMENEZ.-- Están concentrando su aviación.

MANUEL.-- Con una escuadrilla han deshecho Linás.

MORALES.-- Fue antes de nuestra llegada. Deben figurarse que, -- después de su aventura con los tanques, tenemos antiaéreos.

JIMENEZ.-- Llevamos tres horas de tranquilidad. Después.....

MORALES.-- Necesitaríamos veinte....

JIMENEZ.-- (A Rosell) ¿Estará lista, al amanecer nuestra concentración?

ROSELL.-- Imposible antes de las nueve.

MANUEL.-- Entonces, entre el amanecer y las nueve. Todo está preparado.

GONZALEZ.-- ¿Nos habeis llamado?

JIMENEZ.-- (Después de mirar un momento a Gonzalez).-- ¿Eres tú el que has dirigido la defensa?

GONZALEZ.-- Yo.... y los otros.

JIMENEZ.-- Tenemos informes sobre ^{su} ~~la~~ aviación ~~de ellos~~. ¿Sabeis algo de eso?

GONZALEZ.-- Lo que sabemos ^{y nada}... Pero.... (Reflexiona) cuando llegamos unos compañeros habían pasado las líneas. En el Ayuntamiento, el Presidente y el Maestro deben ^{de} saber algo... O tal vez los compañeros que trabajan en la dinamita.

JIMENEZ.-- Vamos.

- XXII BIS - 59 -

NOTA.- Para esta secuencia cuyo interés dramático es limitado, resulta preciosa la descubierta sobre la vista de Linas con los trozos destruidos y los incendios localizados. Se puede conseguir.

- a)- Rodando delante de un espejo los planos donde hay una descubierta, esto es, los de Manuel (En este caso se descompondrán los panorámicos del plano seis. Así podría no llevarse a París solamente a Manuel. Si puede llevarse a toda la gente, será más fácil rodar todo el decorado en París.
- b)- Rodar los planos con descubierta, no ya delante del espejo sino delante del verdadero decorado de Linas. Sería preciso encontrar una habitación convenientemente situada y que permita instalar el material. Bastarían dos tableros, con la ventana practicada en uno de ellos para rodar en estas mismas condiciones el conjunto del decorado. Esto sería más práctico que reconstruir en el estudio. De todos modos habrá bastante material en Linas.
- c)- Siempre en el propio Linas, rodar no ya en una verdadera habitación sino en un decorado construido, sea sobre un techo plano, sea en otro lugar convenientemente situado.....

SECUENCIA XXIII

DECORADO: Puesto de milicianos.
Puesto de mando.
El campo de aviación y el despacho de Peña.

1.

Un puesto de milicianos en el cruce de dos caminos. En primer plano, ~~los~~ ^{tres} milicianos, ~~son tres~~. Dos están sentados y el otro de pie. Del fondo llega José: ellos le detienen y empieza a explicar su historia.

Or Salvencia
~~ENCHAINÉ.~~

JOSE.- (Explicando)

2.

Despacho de un responsable. ~~Medio plano~~ detrás de una mesa un responsable de uniforme: frente a él, José entre dos milicianos. Los dos hombres de perfil. El responsable escucha.

CONTINUA LA HISTORIA ININTERRUMPIDA.

FIN DE LA HISTORIA.

Después, el responsable toma el teléfono mientras José sale.

Or Salvencia
~~ENCHAINÉ.~~

RESPONSABLE.- Que lo llevan en coche al campo de aviación.

3.

los Dos milicianos introducen a José por una puerta que acaban de abrir.

- XXXIII - 80 -

empuje
faros encendidos. Los motores ~~se~~ -
aceleran. La hierba se curva bajo ~~la~~ RUIDO DE MOTOR FORTISIMO
~~tormenta~~. Los aviones ~~despegan~~ *ascienden y despegan*
lentamente. Al fondo los faros.

10. ~~M.~~

La cámara entre ~~los~~ dos autos. En-
primer término, los haces de luz. -
Al fondo, los aviones se acercan a-
la luz de los faros. Van a atropel-
llar a los coches. Se corta cuando
la colisión es inminente.

EL RUIDO BAJA DE REPENTE:
NO DEBE CASI ADVERTIRSE-
DESPUES EL RUIDO AUMENTA A MEDIDA
QUE LOS AVIONES SE ACERCAN.

11. ~~M.~~

Plano *medio de*
~~americano "Flash"~~
Un chofer inclina la cabeza sobre-
el volante.

12. ~~M.~~ *que*

13. ~~M.~~

Otros dos chóferes con la cabeza -
ya inclinada sobre el volante.

14. ~~M.~~

Un cuarto chófer que tiene la cabe-
za inclinada la levanta y la vuel-
ve para seguir los aviones.

~~SONIDO: EFECTO DOPPLER-FIZEAU~~
~~CON EL RUIDO DEL AVION: EL RUIDO-~~
~~DE LOS MOTORES BAJA APROXIMADAMEN~~
~~TE SEIS TOMOS CUANDO EL AVION PA-~~
~~SA SOBRE LAS CABEZAS.~~

15. ~~M.~~

~~(En el mismo movimiento)~~ Los dos -
aviones sobre los autos, se desta-
can ~~sobre el cielo del amanecer~~ -
(Claro en el cenit). ~~En el campo~~ *El cuadro*
los aviones ~~están~~ *Están* abajo: en lo al-
to, gradación de luz en el cielo.

suave

SECUENCIA XXXIV

DECORADO: El cielo. El avión de Peña:

~~A~~ Los planos de las secuencias de aviación llevan las letras:

S.D.- Sin descubierta

V.R.- Vista real

E.- ~~Espejo~~ *Proyección de fondo.*

Explicación de estas palabras:

VISTA REAL: El plano en cuestión es utilizado en *el filme tal.* ~~el film~~ Como ha sido ro-
dado, sea desde un avión, sea desde tierra, sea de otra manera.

- XXXIV - 81 -

SIN DESCUBIERTA: Aquí se dan dos casos: o bien no hay realmente descubierta en el ^{campo} del ~~estudio~~, en cuyo caso se ~~hace~~ ^{se ve} en el estudio ~~sin preocuparse de nada~~; o bien hay una descubierta y el ángulo es tal que ^{se ve} ~~por el~~ sea algodón blanco, (nubes) sea azul uniforme. (En este caso se rodará en el estudio reemplazando el espejo por lienzos blancos (adecuadamente iluminados)).

es poco oneroso hacer de imitar en el estudio.

Proyectado defende

PROYECTO: Por una ventana u orificio cualquiera del avión se vé alguna cosa significativa y distinta: mar de nubes que desfilan, tierra que pasa, paisaje característico que desfila, etc. Estos planos seran rodados en el estudio ante ^{el espejo}, sobre el ~~cual~~ se proyectaran las vistas tomadas especialmente para cada caso.

1. V.R.

En el cielo los dos aviones vuelan uno tras ~~el~~ otro. Se pasa sobre ellos para detenerse en el primero.

2. S.D.

La cámara en el lugar del segundo-piloto. Plano de Peña mirando la brujula; después mira su cronometro. José esta cerca de la ventana. Por la ventana se ven nubes blancas.

3. E.

Plano ^{medio} ~~americano~~ más cerca de José y de Peña. Este plano esta tomado desde mas ^{altura}: José mira de arriba a abajo. Se ve el mar de nubes, hasta el horizonte con algunas montañas. José se vuelve hacia Peña.

4. S.D.

Plano ^{medio} mas alejado, de frente, de José, Peña y Muñoz. José de pie acaba de volverse hacia Peña y hace un gesto de desaliento. Muñoz lanza una ojeada con inquietud. En este plano se vé un buentmozo de conjunto del avion hacia atras. La cámara aproximadamente en el lugar del ametrallador delantero.

5. S.D.

Plano medio de
Peña y José, de frente en ~~plano americano~~. Los dos hombres se vuelven de nuevo hacia la ventana.

6. E.

Lo que se ve por la ventana. En —

PEÑA: Dentro de un momento ~~atravesaremos~~ las nubes.

- XXXIV - 82 -

primer término José, de perfil, es fumado; se vuelve con mirada interrogante. Ha visto muchas manchas negras bajo el avión.

7. S.D.

plano medio,

De frente, ~~en plano americano~~ aproximadamente en el eje del accion, José y Peña. José acaba de volverse hacia Peña para interrogarle. Se ~~panoramiza~~ *La cámara gira* para acompañar a Peña que va hasta Muñoz. ~~En el campo visual,~~ *En el cuadro* Peña ~~hacia~~ la izquierda. Muñoz a la derecha. Muñoz inclina la palanca hacia su derecha, del lado de José.

8. V.R.

Las nubes y las montañas se inclinan y empiezan a dar vueltas.

9. S.D.

Plano de conjunto de la parte ~~de~~ *mirada* ~~de~~ *tras* del avión, éste parece inclinarse hacia la derecha: todos miran por las ventanas. Este plano se supone visto por alguien que es ~~tuviera de pie~~ *través* ~~de~~ *de* ~~del~~ *de* ~~ametrallador~~ *de* ~~de~~ *de*.

10. V.R.

La mancha gris bajo el avión.

11. S.D.

Muñoz maniobra la palanca (de tres cuartos de frente, en plano medio).

12. E.

Peña y José de espaldas miran por la ventana. Se ve agrandarse la mancha gris de Teruel. Peña coge a José por el hombro.

PEÑA: ¡Teruel!

13. S.D.

Acercamiento
~~Plano grande~~ de José que se vuelve hacia Peña, no comprende y mira de nuevo la mancha (la cámara, ~~de~~ *de* Peña) que esta a la derecha de José, esto es: ~~de~~ *de* ~~el~~ *de* ~~en~~ *de* ~~el~~ *de* ~~sentido~~ *de* ~~de~~ *de* ~~la~~ *de* ~~marcha~~ *de* ~~del~~ *de* ~~avión~~ *de*

14. E.

Como en el 12. Peña y José de espal

del frente
- XXXIV - 83 -

das. La mancha de tierra agrandándose. A la derecha ~~línea de fuego~~. Peña se vuelve y va hacia Muñoz.

PENA: ¡Teruel!

JOSE: ¿Aní está Teruel? ¿Eso es Teruel?

15. S.D.

La cámara en el lugar del bombardeo, ~~abajo~~, hacia la izquierda. Peña va hacia Muñoz. Peña mira por la ventana de Muñoz. Luego se vuelve hacia José.

MUNOZ: ¿Se reconoce bien?

PENA: ¡La carretera de Zaragoza!

16. V.R.

La tierra vista desde el avión. La carretera de Zaragoza está delante a la derecha. Esta muy visible (vista tomada desde el avión ~~por~~, delante, sencillamente en el eje del *aparato* avión).

17. S.D.

Plano de frente de Peña y Muñoz. Muñoz tira de la palanca.

PENA: Vuelve a subir. Compas 374. Ese campo debe estar poco más o menos a veinte kilómetros: cinco minutos justos.

18. V.R.

Tomado desde el exterior. El avión se remonta y penetra en un banco de nubes: despues sale del mar de nubes.

19. S.D.

Plano de Peña y Muñoz de frente. Muñoz y Peña miran a José que mira hacia abajo con ~~todas sus fuerzas~~.
á hinco

20. E.

Primer plano de José en tres cuartos, tomado desde el tragaluz, mirando ~~con todas sus fuerzas~~.

21. E.

Peña y Muñoz de espaldas vistos por el segundo piloto. ~~Por la ventana~~ delante de ellos ~~se ve~~, el mar de nubes. Muñoz se vuelve hacia Peña, que mira su cronómetro.

MUNOZ: Si no damos con el campo - enseguida, dentro de unos momentos tendremos sus cazas en las mismas narices.

22. S.D.

de vuelta
Intercalar el reloj de Peña, ~~en su~~

- XXXIV - 84 -

~~muñeca.~~

23. E.

Como el 21. Se ven las nubes por la ventana. Peña se vuelve hacia Muñoz. Peña baja la cabeza para mirar su reloj.

PEÑA: Nos esconden las nubes.

MUÑOZ: Si. Parece que en Teruel a no nos han visto. No han disparado.

24. S.D.

El reloj en la muñeca.

25. S.D.

La cámara en el lugar del bombardero hacia atrás. Muñoz se vuelve hacia José. Peña también. Muñoz habla.

MUÑOZ: ¡Y el tío ese, qué? ¡Todavía no sabe dónde es!

26. E.

El primer plano de José de tres cuartos, mirando hacia abajo: se ve el mar de nubes ~~en descubierta.~~

27. E.

acercamiento de
De espaldas, vistos por el segundo piloto, Peña y Muñoz ~~muy de cerca:~~ ~~en plano americano,~~ Peña mira su reloj.

28. S.D.

El reloj.

PEÑA: Debe ser por aquí, pica.

29. E.

Como el 27. Se ve distintamente el altímetro.

MUÑOZ: Puede haber cerros aquí bajo.

30. S.D.

El altímetro: 1.200

PEÑA: Aquí no, más lejos.

31. E.

Como el 27. Muñoz maniobra la palanca.

32. S.D.

Primer plano de Muñoz.

MUÑOZ: Las nubes bajan. Voy a descender a 200, si hay montañas nos romperemos la crisma.

33. S.D.

- XXXIV - 85 -

Altímetro: 1.000
900
800

34. S.D.

Primer plano de Peña:

PEÑA: Pica.

35 S.D.

Altímetro: 700
600
500

36. E.

Primer plano de José con la nariz-
aplastada contra el cristal. A tra-
ves del vidrio, ~~algodón.~~
nubes

37. S.D.

Altímetro: 400
300

38. S.H.

Primer plano de Peña de frente.

PEÑA: ¡La tierra!

39. V.R.

Plano tomado desde otro avión: el-
avión surge de entre la niebla pi-
cando hacia el suelo.

40. E.

De espaldas, Muñoz y Peña. Por la-
ventana se ve aproximarse la tie-
rra. Muñoz tira de la palanca. La
tierra se ~~tira~~ horizontal. Peña se
ñala el retrovisor.

PEÑA: El "Pablo Iglesias"

41. E.

El "Pablo Iglesias" aparece en el-
retrovisor y se coloca en línea.

42. S.D.

La cámara en el lugar del bombarde-
ro. Bajo, hacia atrás, Muñoz y Pe-
ña de frente. Peña salta al lado -
de José.

MUÑOZ: ¡Doy la vuelta?PEÑA: No hay tiempo. Sigue la ca-
rrera.

43. E.

Peña se ha colocado a la derecha -
de José. Peña está de perfil, un po-
co ~~separado~~. José, en segundo plano,
separado

- XXXIV - 86 -

pero de frente, tres cuartos.

PENA: ¡Es ese el pueblo?

44. V.R.

Se vé pasar el pueblo. Se distingue la tierra.

PENA: La iglesia.

45. E.

Como el 43. José está desesperado: No reconoce nada. Llora y menea la cabeza de derecha a izquierda.

46. V.R.

Desfila el terreno.

47. S.D.

Los dos hombres: *Peña y José.*

PENA: Ahí tienes: La carretera - de Zaragoza. ¿Donde esta el campo de aviación? ¿Donde dijiste - que estaba?

48. S.D.

José de frente llora y menea la cabeza. Le tiembla la barbilla. Lágrimas deslizándose por la mejilla. No reconoce nada. Peña que esta a su lado sale del ~~campo visual~~ *cuadro*.

PENA: Espera.

49. S.D.

bajo
Cámara cerca del bombardero, *bajo*, hacia la izquierda. Peña salta al lado de Muñoz. Muñoz maniobra la palanca.

Tras
PENA: 120 metros!

50. S.D.

La tierra se levanta, los rebaños huyen frenéticos. Delante, grandes campos con bosquecillos.

51. S.D.

Cámara en el lugar del bombardero-bajo, hacia atrás. Peña salta al lado de José.

52. E.

desde
La cámara toma a Peña y a José de tres cuartos, *desde* atrás. Peña casi de espaldas, José de perfil, en plano americano. Se ve ~~veloz el terreno~~, pero ~~solamente para el movimiento~~. (No importa que terreno sea) José agarra a Peña de la mano, sin tratar de mirar. Señala algo con el -

medios
- 1. desfilan velozmente la tierra.

- XXXIV - 87 -

dedo.

53. E.

Plano ~~del mismo tamaño~~ ^{idéntico} pero esta vez José está casi de espaldas y Peña de perfil. Se ve el dedo de José que sigue algo sobre el cristal: el paisaje desfila (~~es preciso por lo tanto que sea el auténtico paisaje del argumento~~).

PEÑA: ¡Qué, qué?
JOSE: ¡Allí!
PEÑA: ¡Qué? ¡Donde? ¡Redié!

54. E. E.

Como el 52. José se arregla el casco. Peña empuja a José hacia la izquierda con toda su fuerza sin dejar de señalar con el dedo hacia el paisaje. José está en el colmo de la excitación.

55. E.

Como el 53. Se ven desfilan a cuatro bosquecillos.

PEÑA: ¡Cual de ellos? ¡El último!
 ¡Allí?
JOSE: Gruñe afirmativamente sin articular palabra.

56. E.

Como el 52. José afirma con la cabeza. Continúa con el dedo pegado al vidrio.

57. V.R.

El último bosquecillo. Una hélice que gira, ^{en tierra.}

58. S.D.

Plano medio tomado con la cámara - lo mas lejos posible de Attignies, desde atras. Attignies se vuelve.

ATTIGNIES: ¡Los cazas se ponen en marcha!

59. S.D.

Visto por Attignies, Peña se vuelve y grita al ametrallador.

PEÑA: ¡Da la vuelta! ¡Dispara sobre el bosque!

60. S.B.

La cámara en el lugar de Peña. El ametrallador ejecuta las órdenes.

AMETRALADORA

61. V.R.

^{La cámara}
 El ~~aparato~~ ^{ametrallador de abajo} en el lugar de la ~~cuba~~, ^{gira} panoramizando durante el pasaje por delante del bosque y termina su pa

- XXXIV - 88 -

norámica sobre el avión de Marquez que llega y tira con sus ametralladoras ^{de delante y cubre.}

AMETRALLADORA

62. V.R.

Plano más acercado del avión de Marquez, disparando, tomado desde un tercer avión. ~~Se panoramiza sobre el avión de Peña que vira, remontan~~ dose.

AMETRALLADORA

FIN DE LA AMETRALLADORA.

- XXXIV - 86 -

NOTA

A partir del plano 52 el découpage trata de realizar exactamente la intención de Malraux, que es ver el dedo de José siguiendo en el espejo un punto del paisaje. Pero yo temo que esto sea demasiado difícil de realizar a causa de las inclinaciones que habría que dar al decorado en relación con el espejo: por otra parte de este montaje resultaría un poco escena, contraescena, escena, contraescena, etc.

OTRO POSIBLE DÉCOUPAGE:

52. E.

En primer plano Peña casi de espaldas y José de perfil, quizás un poco tres cuartos en algunos momentos. Por la ventana, esto es, en el espejo, no se ve sino el paisaje lejano, cercano al horizonte José agarra a Peña por el mono sin dejar de mirar. Le señala algo con el dedo.

PENA: ¡Qué, qué?

JOSE: ¡Allí!

PENA: ¡Qué? ¡Donde? ¡Rediez!

53. V.R.

Se vé en la pantalla el paisaje — desfilan tal como lo ven José y Peña. Este plano es muy corto.

54. E.

El mismo ángulo y la misma proyección que el 52. José está muy excitado, se arranca el casco y empuja a Peña hacia su izquierda con todas sus fuerzas. Tiene constantemente un dedo apoyado contra el vidrio y no aparta los ojos del paisaje.

55. V.R.

Se ven desfilan cuatro bosquecillos.

56. E.

El mismo ángulo y la misma proyección.

- XXXIV - 89 -

ción que el 53 y el 54. José no puede articular palabra. Gruñe y afirma con la cabeza y los hombros pero no aparta el dedo del cristal.

PENA: ¿Cual de ellos? ¿El último? ¿Allí?

Los planos siguientes a partir del 57, como en el primer découpage.

SECUENCIA XXXV

DECORADO: Los aviones en el cielo. El campo bombardeado.

1. S.D.

La cámara en el sitio de José. Se ve a Peña y Attignies.

PENA: Listo.

2. S.D.

acercamiento de
Plano más acercado a Attignies. *Coge* ~~tierra~~ *la*
~~ra de la trampa~~, Por la ~~trampa~~ *abierta* se ve la tierra.

ATTIGNIES: Listo.

3. V.R.

La tierra vista *desde* ~~por~~ la trampa. *en el suelo del avión.*

4. S.D.

La cámara en el lugar del *segundo* ~~se~~ piloto, un poco ~~más~~ *abajo* a la derecha. Peña-va de Attignies a Muñoz. Peña de frente. En plano ~~siguiente~~ *siguiente* Muñoz de espaldas. Muñoz tira de la palanca y se inclina.

PENA: Sube, sube, estamos demasiado bajos. Nuestras mismas bombas nos harían polvo, sobre todo si ellos tienen ahí su depósito de gasolina.

5. V.R.

La tierra se inclina y gira. Se distingue claramente el bosque.

6. V.R.

Tomado en tierra. Los fascistas empujan un gran avión de bombardeo ~~en~~ *hacia* el bosquecillo. Alrededor, numerosos aviones.

RUIDO DE LOS AVIONES REPUBLICANOS

7. V.R.

Las ramas del bosquecillo visto desde ~~de~~ *abajo*, cubren el avión fascista.

8. V.R.

El bosquecillo visto desde ~~lo~~ *abajo* ~~por~~ el avión de Peña.

- XXXV - 90 -

9. E.

La cámara al lado de Attignies. -
En plano ^{vertical} americano, de espaldas, -
Attignies; de pie, Peña que mira -
por la cabina del ametrallador, ha-
cia adelante, se vuelve.

PENA: Todas las bombas a la vez.

10. S.D.

Plano medio del piloto iniciando-
la maniobra con la palanca.

PENA: (al piloto) Bate las alas,
~~Marques.~~

11. V.R.

El avión visto desde atrás, bate-
las alas.

12. S.D.

La cámara en el lugar del bombar-
dero, Peña se ha colocado junto a
Muñoz.

PENA: A fondo.
EL SONIDO SE ELEVA.

13. S.D.

Attignies visto por Peña se vuelve

ATTIGNIES: ¡Altímetro, 300?
PENA: A 300.

14. S.D.

Como el 12. Peña y Muñoz.

15. S.D.

Visto ^{de la cuba baja} hacia atrás, el ametralla-
dor ~~de cuba ametralla.~~ ^{elevándose}
La cámara ~~paralela~~ ^{se eleva} ~~se~~ ^{levantando}
~~se~~ ^{se} sobre el mecánico y José que -
esta acurrucado junto a él.
El mecánico, con las dos manos en
los ~~visores~~ ^{plunges} de las bombas mira
hacia el lado de Attignies.

RUIDO DE LA AMETRALLADORA.

RUIDO DE AMETRALLADORA Y MOTOR

16. S.D.

Plano más acercado del mecánico.

17. S.D.

Attignies visto por el mecánico -
con la mano levantada.

18. S.D.

^{Cámara alta, vertical.}
~~Contracena~~ de Attignies recorre
el paisaje con la mirada.
(~~La cámara delante de Attignies~~
~~en "plongeon"~~)

19. V.R.

^{atrás del}
~~La tierra vista por el visor. des-~~
^{señala}

- XXXV - 91 -

~~fila (sin duda por el espejo)~~ El bosque entra en el campo de visión

20. S.D.

Plano más cercano. La mano del bombero ~~se~~ baja (tomado hacia adelante).

21. S.D.

Las dos manos del mecánico sobre los ~~palancas~~ ^{palancas} (Tomado hacia atrás).

22. D.R.

Cae
(La retahíla de) ~~Las bombas lanzadas bajo el avión, vistas desde el avión (tomadas desde la trampa o quizás por el Bell de la caja).~~ Explosión de las bombas ~~sobre~~ la tierra. ~~(Dos grupos - tres grupos de intervalo)~~

SE PARAN LAS AMETRALLADORAS.
RUIDO MAS DEBIL DE LAS AMETRALLADORAS DEL OTRO AVION.

23. S.D.

La cámara en el lugar de Attignies, hacia Peña y Muñoz.

PENA: Vuelve para que veamos.

24. V.R.

Tomado desde el avión. Se vé girar el suelo hasta ~~estar en línea~~ ^{quedar} vertical: rebaños que huyen, campos etc....Después la tierra vuelve a estar horizontal y se vuela sobre el bosque. Humo. Diez hombres salen corriendo del bosque. Aumenta el humo ~~se~~ se vé huir un centenar de individuos. ^{la}

25. S.D.

Desde el extremo delantero del avión, Attignies, en primer termino, toma una fotografía. ~~(plano americano)~~

26. S.D.

Plano medio. José y el mecánico. El mecánico se seca las manos: ~~Jose~~ ~~frota los pies~~ contra el suelo y ~~se~~ ^{da} palmadas en los hombros, ~~se~~ ^{por} al frío.

27. S.D.

En P. medio
~~En~~ plano ~~americano~~, Peña y Muñoz.

PENA: Ahora sus cazas deben de andar por ahí.

28. V.R.

El terreno y el humo negro ^{a lo?} ~~es~~ maxi
mo.

29. S.D.

La brújula gira.

30. V.R.

Por una ventana, el suelo que desa-
parece y el humo negro se confunde
con las nubes.

31. S.D.

Plano ^{medio} ~~americano~~ de Peña y Muñoz. -
Los dos miran ávidamente por la -
ventana, ante sí.

32. E.

Peña y Muñoz de espaldas vistos -
por el piloto. Por la ventana, el
blanco de ~~las~~ nubes. Se vé el mar-
de nubes -10 segundos.- ^{parte ellas}
~~Después un hueco negro en el mar~~
~~de nubes.~~ Los dos hombres se miran.

MUÑOZ: ¿Sus cazas? Nos importan-
tres puñetas. Hay nubes. ¿Rumbo-
a Valencia?

Derecho!
MUÑOZ: Las nubes echan a correr.
PENA: ~~Todo seguido.~~ Antes de 20 -
minutos estaremos en nuestras lí-
neas.

SECUENCIA XXXVI

DECORADO: El avión en el cielo.

1. V.R.

Tomado desde un tercer avión. Se ~~va~~
^{al} panoramiza del avión de Peña ~~sobre~~
el de Márquez.

2. S.D.

^{en la parte delantera,}
Interior del avión de Márquez. Cá-
mara ~~delante de la parte larga a~~
la derecha: ~~mirando~~ a Pujol. Se vé
a Pujol y al segundo piloto.
Pujol saca del bolsillo paquetes -
de goma de mascar que ~~tira,~~ a tra-
vés del avión, a todos sus camarad-
as. ^{la tirando} Pujol lleva un ~~souvenir con~~
^{plumas}

PUJOL: Esto, muchacho, es lo que
se llama un trabajo finolis. -
Gracias a las mascotas.

3. S.D.

El ametrallador y el bombardero -

- XXXVI - 93 -

al aire
~~atrapan los paquetes de goma de~~
 mascar. (Camara en el sitio de Pujol ~~hacia adelante~~).

4. S.D.

Como el 2, sobre Pujol. Pujol coge unas naranjas de una caja de herramientas, tira una a su segundo piloto y otra a Schreiner.

La cámara gira
~~Se panoramiza sobre Schreiner que~~
 coge al vuelo su naranja y vuelve a bajar a su ~~subordinado~~ *en primer plano*

5. E.

Schreiner vé, desde su ~~cuba~~ *Sita* una bomba que se ha quedado colgada. Está en primer plano (tal vez sería mejor hacer dos planos: *fuera*

- a) Vista de Schreiner de frente.
 (S.D.)
 b) Lo que vé Schreiner (V.R.)

6. S.D.

La cámara en la parte delantera, hacia atrás.
~~La cámara como para el des a la derecha y delante de la parte grande.~~
~~Se ve a Schreiner que vuelve a salir de su cuba y hace una seña a~~
 Marquez.

7. S.D.

La cámara en el lugar de Schreiner. Marquez que estaba de pie a la derecha, sube al lado de Pujol.

MARQUEZ: Cuidado al tomar tierra. Queda una bomba sin descolgar.
PUJOL: Tirala a hec^h puñetas.
MARQUEZ: Aquí no. Hay pueblos ahí abajo.

Cortuilla
~~VOLET~~

8. V.R.

El avión de Peña en vuelo, plano - medio.
 Debe reconocerse la matrícula.

9. S.D.

La cámara en el lugar del bombardero: Muñoz y Peña de frente. Muñoz vuelve la cabeza a la izquierda y después señala con el brazo, Peña mira a su vez.

MUÑOZ: Mira.

10. V.R.

- XXXVI - 94 -

El cielo vacío.

11. S.D.

Como el 9, Peña se vuelve hacia Muñoz.

PENA: ¿Dónde?

MUNOZ: Alla, al fondo a la izquierda.

12. V.R.

El cielo. Aparecen sucesivamente - 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, aviones de caza.

13. S.D.

El ametrallador de ^{la} acuba, dirigiéndose triunfante a todo el avión. - (Cámara a la altura de Muñoz, a la derecha).

AMETRALLADOR: ¡Hip, hip, hurra! - ¡Nuestros cazas!

14. S.D.

(Plano medio)
Peña y Muñoz, de frente. en plano - americano.

PENA: No. La de ellos. El nuevo modelo. *(y unos en)*

MUNOZ: ~~Quedamos~~ ametralladoras - 1913 sobre nuestras multiplazas.

PENA: Bate las alas y sigue derecho.

Muñoz realiza la maniobra.

15. V.R.

El avión bate las alas.

16. S.D.

La cámara en la parte delantera - del avión. En primer término Attignies mira a través de la trampa. - Al fondo, Peña se acerca a Attignies. Cuando Peña llega junto a el Attignies le mira y le hace una señal - para que mire la trampa.

17. V.R.

Bajo el avión, bandadas de pájaros.

18. S.D.

Como el 16.

~~VOLET~~. Cortinilla

ATTIGNIES: Es el tiempo de la migración de las codornices.

19. V.R.

El avión de Peña ^{húrgues} en vuelo, en plano medio del exterior.

RUIDO DE AMETRALLADORA.

20. S.D.

La cámara en el lugar del bombardero. Vista de conjunto hacia la parte de atrás del avión. Centrado so

- XXXVI - 95 -

bre Márquez. Algunas balas atravie
san la ~~carlinga~~.
el techo

MARQUEZ: Ya volverán otras. No -
preocuparse.

21. S.D.

en su sitio, en plano cubado.
Schreiner coloca su ametralladora
en posición. Esta ~~en su cuba~~, en
plano ~~americano~~.
lento

22. E.

Lo que ve Schreiner al mirar. En
~~el~~ la ametralladora, en primer
plano, se distinguen los aviones -
enemigos. Schreiner fija uno que -
se agranda a simple vista. Schrei-
ner dispara.

*ya través
del visor*

RUIDO DE LAS AMETRALLADORAS DEL-
AVION DISPARANDO TODAS A LA VEZ.

Para este plano en el estudio la -
ametralladora delante del espejo:
para el espejo, una vista de avio-
nes de caza bastante separados que
se acercan en una posición verosí-
mil.

23. S.D.

A intercalar en el 23: Un plano de
Schreiner disparando.

24. S.D.

La cámara baja, a la altura del -
segundo piloto, mirando a la torre
cilla de atrás, Mercery, el ametra-
llador de detrás, baja con la boca
entreabierto. Mana sangre de su -
brazo en abundancia. Al mismo tiem-
po, Pol (segundo piloto), se colo-
ca en su sitio.

VOZ DE MARQUEZ: ¡Agarrótate!

25. S.D.

en la parte delantera, hacia atrás.
La cámara delante de la parte gran-
de. Márquez, que estaba cerca del -
segundo piloto, coge el botiquín y
se lo tira a Mercery. Márquez esta
en primer término, plano americano *medio*
de espaldas, casi al fondo, Mercery.

26. S.D.

medio Plano americano, de frente, Pujol,
el piloto Crispado, maniobra. La -
cámara ~~está colocada~~ baja: se dis-
tinguen los impactos de la carlin-
ga, muy iluminados. Pujol mira el
retrovisor.
en el techo
por

27. E.

- XXXVI - 96 -

El retrovisor. Se ven los aviones-
enemigos, que vuelven, ~~aumentando~~ ~~el tamaño.~~

28 S.D.

Plano medio de Schreiner ^{dando vuelta a} ~~volviendo~~
su cuba y preparándose a disparar.

291 E.

~~El retrovisor:~~ ^{cuando}
~~El paso de los aviones: uno de~~ ~~ellos~~ ~~llega~~ ~~al~~ ~~campo~~ ~~de~~ ~~visión,~~ ~~siempre~~ ~~aumentando.~~

30. S.D.

RUIDO DE AMETRALLADORA

Primer plano de Schreiner.

31. E.

Como el 29. El avión sobre el cual
ha disparado Schreiner ~~desciende~~ ^{cae incontrolado.}
~~entre humo.~~ ~~(Conviene encontrar~~
~~este plano en una filmoteca) y uti-~~
~~lizarlo para el espejo.)~~

32. S.D.

Plano ^{medio} ~~americano~~, de frente. Pujol ^{tomado}
de abajo a arriba. Pujol mira el -
retrovisor y después se inclina a
la derecha.

PUJOL: Se van con viento fresco.

33. S.D.

^{primavera}
La cámara en el sitio del bombarde
ro. Márquez toma ^{los} ~~los~~ gemelos y mi-
ra, volviéndose. Marquez deja los -
gemelos y cruza su mirada con la -
de Pujol. Después va hacia el fon-
do.

MARQUEZ: Nuestras cazas que vienen
^{para} ~~por~~ acá.

34. S.D.

Márquez se acerca a Pol que baja -
de su torrecilla: está herido en -
el hombro y en el brazo. ~~La cámara~~ ^{acercamiento}
~~de modo que los dos hombres están~~
~~en plano medio acercado. Deña suje~~
ta a Pol. ^{Marque}

35. S.D.

^{La cámara en la parte delantera, hacia abajo}
~~El aparato delante de la parte~~ ~~grande,~~ ~~a~~ ~~la~~ ~~altura~~ ~~del~~ ~~primer~~ ~~pi-~~
~~loto. Vista~~ ~~de~~ ~~arriba~~ ~~a~~ ~~abajo.~~ ~~Sch~~
~~reiner,~~ ~~a~~ ~~gatas,~~ ~~sale~~ ~~de~~ ~~su~~ ~~cuba~~ ~~y~~
~~avanza~~ ~~por~~ ~~la~~ ~~torrecilla.~~ ~~Márquez~~
~~que,~~ ~~en~~ ~~fondo,~~ ~~le~~ ~~volvía~~ ~~la~~ ~~espalda,~~
~~se~~ ~~vuelve~~ ~~y~~ ~~va~~ ~~hacia~~ ~~el.~~ ~~Schreiner~~ ^{queda tan dicho}

- XXXVI - 97 -

está boca arriba. Se sujeta el --
vientre con las dos manos mientras
la sangre corre entre sus dedos.

36. S.D.

al cercaviento
~~Plano acercado~~ de Schreiner.

SCHREINER: Dame algo de beber.

37. S.D.

Me dió
Plano ~~americano~~ de abajo a arriba.
Marquez visto por Schreiner. Már-
quez se arrodilla. Se vé a los dos
hombres. Marquez da de beber a Sch-
reiner y le cuida.

MARQUEZ: Llegaremos a tiempo. La
ambulancia está en el campo.SCHREINER: Volamos con un solo -
motor.MARQUEZ: No importa.

38. S.D.

La cámara delante de Pujol: Pujol-
en plano ~~americano~~ de frente. Al -
fondo, Marquez deja a Schreiner y -
sube a colocarse al lado de Pujol.
Los dos hombres en plano ~~americano~~ *medio*.
Pujol hace un signo con la cabeza
para mostrar a la vez el ~~cuadro~~ y
la tierra que se vé por la ventana.

Tablero del avión

39. E.

Márquez y Pujol de espaldas. Por -
la ventana se vé la tierra, obli-
cua. Después la cámara ~~panorámica~~
sobre el ~~cuadro de a bordo~~.

*Gira**Tablero*

40. S.D.

Primer plano del cuenta ~~sueltas~~: -
1.300
1.100
900

*evoluciones de los minutos*VOZ DE PUJOL: Pronto no podremos
ir mas que planeando.

41.

Como el 39. Marquez y Pujol, de es-
paldas. Por la ventana, se vé delan-
te, ~~la montaña de nieve~~. Pujol se -
inclina a la izquierda.

42. V.R.

La tierra vista verticalmente, ~~aba~~
~~ja~~ una casa: el humo ~~sale~~ vertical.

Sube,

43. S.D.

El cuenta ~~sueltas~~ *evoluciones* (baja).

- XXXVI - 98 -

44. V.R.

La tierra se acerca: se ven cañas — das: mas lejos planos ondulados en lo alto de la montaña nevada (es una panorámica que se destaca de la vertical hacia adelante: Al final, una pausa: el aparato inmóvil: se siente la caída).

45. S.D.

El Cuenta ^{revolucionaria} ~~retraso~~

46. E.

Marquez y Pujol, de espaldas. El avión entra en una nubecilla.

Blancura delante del avión.

MARQUEZ: Caemos un metro por segundo.
PUJOL: ¡Habrá bancales bajo la nieve!

47. S.D.

~~Contrascena.~~ Plano medio: Pujol y Marquez de frente: Al fondo ~~todas~~ ^{for todas las ventanas de las descubiertas del avion, blancas} ~~las descubiertas~~ del avión, blancas. El suelo de la ~~caalinga~~ ^{caalinga}, con huellas sangrientas de los heridos. Pujol manobra la palanca.

PUJOL: Para salir de este condenado algodón para arriba, hay que correr.

48. E.

Marquez y Pujol de espaldas: delante de ellos la blancura se disipa: están a 70 metros de la montaña, que se aproxima rápidamente. De pronto, Marquez se vuelve.

MARQUEZ: ¡La bomba!

49. S.D.

La cámara al lado de Marquez, hacia atrás. Saidi se precipita a los ~~puñadores~~ ^{hacia los puñadores} y suelta la bomba.

50. V.R.

La explosión, muy cerca. Después la tierra viene de golpe a chocar con el aparato.
La columna.

EXPLOSION.
EL CHOQUE
Silencio.

SECUENCIA XXXVII

DECORADO: La montaña nevada.

- XXXVII - 99 -

HAY TRES SOLUCIONES: a) - ^{Filmarlo} rodarlo todo en la montaña con verdadera nieve. Es difícil, en esta estación, porque habría que subir a gran altura y a lugares con mala comunicación a donde sería difícil transportar el material de registro sonoro.

grapas b) - ^{Filmar} ~~rodar~~ los fondos para proyectarlos sobre ^{fondo} ~~lentes~~ para esto ^{se haría} ~~se haría~~ solamente a la montaña los ~~camarómen~~ ^{camarómen}. Después en el estudio, delante del ~~espejo~~ ^{espejo}, hacer el primer plano y enlazarlo todo. Inconveniente: habría que enviar demasiada gente a París.

^{Filmar sin sonido} c) - ^{La peor} (Menos buena pero la más viable). ~~Rodado~~ y ~~desincronizar~~.

De todos modos parece difícil ^{filmar en} ~~rodar~~ una montaña nevada en verano, en la España Republicana. Queda la posibilidad de ^{rodar} ~~rodar~~ esta secuencia hacia fines de Septiembre en el Tournalet o mejor todavía (para la nieve), en el collado de Iseran (camino magnífico entre la Maurienne y la Tarentaise encima del Valle de Isère: allí hay nieve casi todo el año y el camión del sonido puede transportarse hasta 2.769 metros. Como en esta secuencia no hay pueblos se arreglará de modo que no se ^{filman} ~~vean~~ cumbres de forma ~~demostrado~~ netamente alpina.

1. ~~to~~

Plano de conjunto del avión estrellado en una inmovilidad y una paz completa. Lentamente Pujol (el sombrero de plumas de traves sobre la cabeza ensangrentada) Langlois y - Márquez herido de una a otra oreja y con la nariz medio arrancada, salen del enredijo. (Por la puerta) ~~de la carlinga~~).

2. ~~to~~

Plano más ^{cercano} ~~acercado~~ de los tres hombres, están de frente y miran al avión: detras de ellos se descubre otro paisaje: el valle. Marquez se fija en Mercery aplastado bajo la torrecilla y le señala a los otros.

PUJOL: ¿Donde estamos?
MARQUEZ: La torrecilla.

3. ~~to~~

Los tres hombres se acercan a Mercery; con toda su fuerza inclinan ~~la cúpula~~ ^{la cúpula} de la torrecilla. Ruido de hierros en la montaña. Mercery permanece inmóvil.

4. ~~to~~

^{acercamiento} Plano ~~acercado~~ de Marquez y Mercery. A los piés de Marquez las gotas de sangre forman agujeros en la nieve.

MARQUEZ: ¿Puedes moverte?

- XXXVII - 100 -

MERCERY: No. Espera. Dentro de un momento probare.

5. ~~M.~~

Plano de conjunto. Los tres hombres que pueden moverse sacan a los otros unos ~~detras de otro~~ y los acuestan sobre la nieve; los colocan cerca de la cámara de modo que el primer plano esté ocupado por los heridos. Después los contemplan un instante. Los que pueden valerse están de pié; los heridos o muertos echados en primer término. Al fondo, el avión destruido.

Márquez lanza una ojeada circular a su alrededor. Saca un revolver de su bolsillo y con la culata sostiene su mandíbula rota. Se aparta del grupo y se ~~panoramiza para acompañarlo~~. Se dirige hacia una pequeña cabaña que está a 300 metros. Márquez se aleja.

sigue

PUJOL: ¿Hay mantas en el avión?

MARQUEZ: ^{que} Figurate, no siquiera mantas cibelinas. Pero no hace aquí mas frío que allí arriba.

6. ~~M.~~

Márquez de frente; se aproxima. ~~Está a 80 metros.~~ Al fondo el avión (a 100 metros). En primer término, nieve. Marquez apenas se tiene en piés Se detiene y grita.

de cabaña

MARQUEZ: ¡Eh!

7. ~~M.~~

Lo que ve Marquez. A 60 metros la cabaña. ~~(En el aire 100, 60, 300)~~ Delante un campesino, ~~esta mas cerca~~ a unos 20 metros. Mira a Marquez, permanece inmóvil un instante, y después huye.

8. ~~M.~~

Márquez, de pié, en tres cuartos. Continúa sujetándose la mandíbula con el revolver: su nariz ha desaparecido. Se encoge de hombros. Avanza hacia la cabaña, unos cuantos metros, tropieza con un pequeño muro hundido bajo la nieve y cae.

9. ~~M.~~

acercamiento de

~~De frente en plano acercado.~~ Marquez se levanta penosamente y continúa avanzando hacia la cabaña.

10. ~~M.~~

- XXXVII - 101 -

La cámara al lado de la puerta. Marquez se aproxima y entra; ~~se panora~~ ~~mina~~ viéndose en el interior un caballo, de cuya nariz sale vaho. Marquez le pone la mano en el lomo.

la cámara gira.

MARQUEZ: Para darme calor como me lo das, debes ser un penco de izquierda. Con las ganas que tengo de acostarme ¡mi viejo!

Marquez se vuelve y sale del establo. ~~Se hace una pequeña panorámica,~~ silencio y vacío blanco de la montaña. Después ~~se~~ vuelve sobre Marquez que ~~está~~ alejado algunos pasos. Está de pie. En un rincón una pala. Marquez se dirige hacia ella, la coge y empieza a andar apoyándose en ella. Se aleja, sufriendo visiblemente, en dirección al avión.

MARQUEZ: (gritando) ¡Eh! ¡Eh!

¿quién es Marquez?

la cámara

11. M.

De frente, a algunos metros, Marquez avanza penosamente.

12. M.

La imagen del avión, visto por Marquez, se nubla a cada paso, ~~(haber un pequeño travelling con un marcando el movimiento de los pasos)~~ ~~haber la "mise au point" a cada paso~~

VOZ DE MARQUEZ: Se me hinchan los párpados.

13. M.

De frente, a algunos metros, Marquez continúa acercándose apoyado en la pala. El primer término el muro en que tropezó. La nieve esparcida y huellas de sangre. Marquez se detiene un instante y después franquea el obstáculo con muchas precauciones y sufrimientos.

MARQUEZ: Aquí es donde uno se rompe la crisma.

14. M.

En plano medio, Pujol sentado ante el avión. Los heridos en ~~el campo~~ *cuadro*. Al fondo, Marquez avanzando penosamente. Un chiquillo está de pie, a tres metros de Pujol. Le contempla aturdido por el extraño sombrero.

PUJOL: ¿Aquí quién manda? ¿Franco o los republicanos?

15. M.

Plano acercado del chiquillo aturdido y azorado, ~~sin~~ contestar.

- XXXVII - 102 -

16. ~~M.~~

Como el 14. Pujol se palpa buscando bombones. Hace un gesto para avanzar y el chico retrocede. Pujol saca de su bolsillo los papeles de goma de mascar. El chico retrocede un poco más.

El chico mira el avión.

Al fondo, Márquez ha llegado; pasa por detrás del chico y va ~~de~~ ~~del~~ ~~chico~~ y va hasta los heridos. Trata de sacar el que está debajo de la torrecilla. El chico se vuelve hacia Márquez, al que vé de espaldas.

PUJOL: ¡Quién di?... ¡Quieres caramelos! No me queda ni uno...

PUJOL: ¿Los republicanos o los fascistas?

CHICO: Aquí hay de todo, republicanos y fascistas.

MARQUEZ: ¿El sindicato?

17. ~~M.~~

Plano cercado de Márquez visto de espaldas por el chico; ~~el pequeño~~ ~~facil~~ ~~de Márquez: un fusil de juguete.~~

VOZ DE PUJOL: ¡Aquí que sindicato manda mas? ¡La U.G.T.? ¡La C.N.T.? ¡Los católicos?

18. ~~M.~~

Plano acercado del chico sonriendo a la vista del fusil.

CHICO: La U.G.T.

19. ~~M.~~

Plano de conjunto del grupo. El chico de espaldas mira a Márquez igualmente de espaldas. Márquez se vuelve. La torrecilla ha caído descubriendo a Mercery.

PUJOL: Esto marcha.

20. ~~M.~~

Plano acercado del chico de frente. Da un chillido y ~~se~~ ^{corre} escapa. Pujol está de frente y habla enseguida a Márquez yendo hacia él.

EL CHICO CHILLA.

PUJOL: Estamos en casa.

21.

Márquez de frente, de pié ante los heridos, desfigurado. Pujol de espaldas entra en el ~~campo~~ ^{campo} visual. Langlois está al lado de Márquez.

MARQUEZ: ¿Has visto como se la ha pirao el crío?

PUJOL: Está ^{chillando} chalao

LANGLOIS: Ahí vienen.

22.

Plano de conjunto. Los aviadores en primer término, de espaldas, acaban de volverse. Al fondo llegan campesinos conducidos por el chico que huyó. Pujol se palpa la cabeza, se arranca el sombrero de plumas y lo tira en el enredijo de acero. Al fondo los campesinos llegan mas de prisa.

MARQUEZ: Quitate el plumero.

PUJOL: ¿Qué plumero?

PUJOL: ¡Frente Popular!

- XXXVII - 103 -

23.

desorientado
Plano ~~mas acercado~~, a algunos me-
tros, de frente, del tropel de cam-
pesinos.

24.

El avión y los aviadores a lo le-
jos (100 metros) vistos por los —
campesinos.

~~ENLAZADO 48~~ ~~IMAGENES~~ *Disolvencia*

25.

El avión y los aviadores, ~~mas cerca~~,
a 25 metros, vistos por los campe-
sinos. Márquez avanza sosteniéndose
aún la mandíbula con el revol-
ver ~~ametralladora~~. Los campesinos
entran ~~por un lado en el campo vi-~~
~~sual; están de espaldas.~~

26. *en cuadro*

quiere decir
Plano ~~medio, en pie~~ del encuentro-
de entre Márquez y los primeros campe-
sinos, de perfil.

Todos se dirigen hacia el avión.
Los heridos quedan ocultos por un-
desnivel, en la nieve.

27.

Plano de conjunto. En primer térmi-
no a la izquierda, los heridos —
acostados en un pequeño *desnivel*.
A la derecha, al fondo, (20 metros)*,
los campesinos que llegan no ven a
los heridos. Al llegar mas cerca,
los descubren y se impresionan. Los
de ~~detrás~~ empujan a los de adelan-
te. Las mujeres se santiguan, cesa
el alboroto. Un campesino levanta-
el puño lentamente. Unos tras otros
todos los hombres levantan el puño.
Una mujer se santigua con la mano-
derecha y levanta el puño izquierdo.

28.

medio
Plano ~~americano~~ de Márquez, mutila-
do, y ya sin fuerzas.

CAMPESINO: ¡Eh, eh! ¡Cuidado!

MARQUEZ: Está bien. Está bien.

MARQUEZ: Uno de vosotros, a bus-
car el médico; dos para preparar
las parikuelas, enseguida.... —
otro a llamar por teléfono...; —
otro para....para....sigue tú Pu-
jol, porque yo me parece que me-
las piro.

Disolvencia
SECUENCIA XXXVIII

*comilla - XXXVIII - 106 -
colocada en el lado.*

15.

El exterior de la casa, en la plaza del pueblo. Se debe ver la puerta/bajo ~~la cual~~ no puede pasar el coche con ~~el~~ ^{el} ~~auto~~ ^{auto} y si es posible, el auto al exterior. La cámara ~~esta~~, al lado, exactamente de la puerta de la casa. Correa Peña sale y se encuentra de perfil, casi de espaldas. Se ~~panoramiza~~ un poco. Numerosos campesinos se agrupan delante de la puerta, esperan a Peña. Uno de ellos, en plano americano se adelanta hacia el. *cuadro*

*1 amercionada del pueblo
esta
1 la camilla gira*

CAMPESINO: ¿Podemos ayudarte?
PENA: No necesitamos tanta gente.
CAMPESINO: ~~Tienen empeño....~~
...se empiezan...

OTRO CAMPESINO, QUE LLEGA CORRIENDO

« Las camillas no pueden pasar por la puerta.

Todo el mundo se dirige hacia la puerta ~~de la villa~~. Se ~~panoramiza~~.

del pueblo con un lado de las siglas.

16.

Plano ~~de conjunto~~ ^{general}. Desde el exterior de las murallas; el coche en primer plano. Los campesinos y Peña se acercan y ~~franquean~~ ^{y salen por} la puerta. Los campesinos dirigidos por Peña desatan la camilla.

PENA: Bajemos la camilla y demos prisa.

~~ENLAZADO.~~

Disolucion

SECUENCIA XXXIX

EL DESCENSO DE LA MONTANA.

1.

montado en un burro, una perra hembra.

Plano medio de abajo a arriba. Pujol está a diez metros: al fondo, el cortejo. La cámara a dos metros del sendero.

PUJOL: ¡Eh! Muchachos, ahí está Peña.

Pujol pasa delante de la cámara, ~~que lo~~ ^{que lo}. Se ~~panoramiza~~ para acompañarlo. Se encuentran. Pujol casi de espaldas, Peña, de frente, montado a caballo. Peña mira la chaqueta de cuero de Pujol sin decir nada.

PUJOL: ¿Está todavía lejos la ambulancia?

2.

el que hembra

PENA: A una hora y media.
PUJOL: ¿Se sabe el resultado de los bombardeos?
PENA: Ardió todo. Dieciocho apa-

- XXXIX - 107 -

La cámara del otro lado: Pujol de-
frente. Peña casi de espaldas pla-
no americano.

Peña señala con el dedo la chaque-
ta de Pujol.

3.

Como el 1. Peña de frente, y Pujol
casi de espaldas.

PEÑA: (Hace un gesto interrogan-
te)

PUJOL: Es el cuerpo de Márquez.

Peña espolea su caballo hacia la -
altura. Pujol se vuelve y grita:

PUJOL: ¡Muchachos! ¡Muchachos! -
Dieciocho aparatos hechos polvo.

¿cuando?
15 metros más arriba, Peña se cru-
za con el ataúd de Langlois.

4.

batiente por el terreno
Plano medio del ataúd ~~descendiendo~~.
Ahora pasa cerca de la cámara, en -
sentido horizontal. Un ramo de flo-
res encima. Peña ^{de} cruza con él. Mi-
rada profunda. Continúa subiendo. -
~~Se panoramiza con el ataúd fue-
ra del campo. Diez metros más arri-
baise cruza con la camilla de Mar-
quez.~~

*La cámara sigue a Peña. El ataúd
sale de cuadro.*

en la que llevan a los heridos

5.

alta
~~La cámara sobre un pie alto casi -
en el sendero. Esta casi es frente
de Márquez. El primer camillero de
Márquez, pasa con la cabeza más ha-
ja que la cámara. Se ve a Márquez
en "plano" se detiene. La sombra del
caballo de Peña se le superpone,
dejando solamente su rostro ilumi-
nado. Después Peña (fragmentario)
entra en el campo visual. Márquez
le tiende la mano: Peña se la es-
trecha. Después la camilla sale
del campo hacia abajo y la cámara
panoramiza hacia lo alto, para
acompañar a Peña que continua su
camino.~~

La parihuela

se levanta

El fondo

*después adelanta (sale de cuadro por
la parte inferior)*

6.

quedan
La cámara frente a Peña, ^{que se} se aproxi-
ma hasta el plano americano: se de-
tiene y baja la cabeza. (La cámara
para este plano está casi en el -
sendero.)

7.

medios
Plano americano de Márquez visto -

- XXXIX - 108 -

de arriba a abajo por Peña. La camilla de Marquez está en movimiento sobre el fondo formado por el suelo: después se detiene.

8.

Plano medio de Márquez y sus camilleros que se detienen al llegar a la altura de Peña. El primer camillero deja los pies de la camilla en el suelo, quedando esta en sentido oblicuo. El rostro de Peña no traiciona ninguna emoción. Tiende su mano que permanece vacía pues los brazos de Marquez están bajo las mantas que lo cubren.

9.

Gran ^(corrimiento) plano de Marquez.

PENA: (Fuera del ^{cuadro} ~~campo~~) ¿Ves?
MARQUEZ: No mucho, pero a ti..... te veo.

10.

Plano de Peña visto por Márquez. - En lo alto el cielo, Cornejas.

CHILLIDOS DE CORNEJAS.

PENA: ¿Se puede hacer algo?

MARQUEZ: Dile a la vieja que me deje en paz con sus caldos.

11.

Plano medio de los dos hombres: la cámara bastante baja, enfocando de a Marquez, a ~~seis metros~~ ^{seis metros}. Los campesinos detras.

MARQUEZ: Oye. ¿Y el hospital?

PENA: La ambulancia estará abajo dentro de una hora u hora y media.

La camilla se pone en marcha acercándose a la ~~camara~~ ^{camara}. Márquez llega al plano ~~americano~~ ^{americano}. ~~Medio~~ ^{Medio}. ~~corrimiento~~ ^{corrimiento}. Al fondo Peña hace volver su caballo y ~~vuelve~~ ^{vuelve} hacia Márquez, cuyos camilleros se han detenido. Peña está frente a la cámara ~~o~~ ^o ~~caballo~~ ^{caballo} frente ~~al~~ ^{al} ~~caballo~~ ^{caballo}. Marquez habla antes de que Peña se detenga.

MARQUEZ: ¡Peña!

MARQUEZ: ¿Tienes un espejo?

12.

Plano ^{medi} americano de Peña sacando su cartera.

13.

La cartera abierta por las manos -

- XXXIX - 109

de Peña. ^{Hay dentro} un espejito. -
En el mismo plano, al fondo, si es -
posible, se verá a Márquez.

cuadro
PEÑA: (Fuera de ~~el~~ campo) No.

14.

medi
Plano ~~americano~~ de Márquez: la ca-
milla vuelve a ponerse en marcha,
hacia ~~el~~ ~~avión~~. ~~Se panoramiza para~~
acompañarlo un poco. Se ve el con-
junto del cortejo, hacia ~~el~~ ~~avión~~.

La cámara gira

15.

en sentido contrario a la marcha del cortejo
En Plano medio, la cámara ~~en~~ ~~avión~~-
de la escena: Peña estrecha la ma-
no de Pol, al pasar. No se detiene
sino un momento. Detrás acude una
campesina. Pol se acerca. Al paso,
delante de la cámara, se le oye ha-
blar.

POL: Cuando salimos, allí arriba
nevaba. ¡Qué divertido!

La campesina se acerca a Pol, quan-
do este ~~está en el~~ ~~avión~~ ~~de la~~ ~~cáma~~
ra. (Se ha panoramizado a su paso)

16.

un poco más abajo.
La cámara un poco ~~en~~ ~~avión~~. Plano -
medio ~~acercado~~. La campesina hace
detener a los camilleros de Pol y
le da a beber caldo de gallina. -
Pol bebe, después su camilla vuel-
ve a ponerse en marcha y sale del
campo visual. La campesina se in-
corpora y le sigue con la mirada.-
Peña que lo ha visto desde el últi-
mo término ~~se~~ ~~vuelve~~, dirigiéndose
a la campesina.

POL: ¡Qué divertido!

PEÑA: Al que está herido en la -
cara será mejor que no le dé....

17.

medio de
Plano ~~americano~~ sobre la campesina
que mira a Peña, con el rostro le-
vantado. Fragmento del caballo o -
pierna de Peña.

CAMPESINA: No había otra galli-
na en el pueblo.....

PEÑA: A pesar de ello....

CAMPESINA: Es que también mi hij-
jo está en el frente....

18.

centrado en)
Plano medio ~~hacia~~ Peña. Mira a la
campesina que sale del ~~campo~~: Peña
se vuelve y sigue subiendo ~~la~~ ~~mon~~
taña. Casi enseguida se cruza con
el ataúd de Saidi, a 15 metros de -
la cámara. El ataúd al descender -
pasa bastante cerca de la cámara:-
sobre su tapa los campesinos han -
sujetado una ~~ametralladora~~ ~~torcida~~,
~~de las~~ ~~del~~ ~~avión~~. ~~Se panoramiza~~ al
paso para acompañarlo: Plano gene-

sentado arriba.

La cámara gira

ral hacia ^{abajo} ~~el aval~~.

19.

Plano de conjunto. Al encuentro — del cortejo, pero por un camino — que bordea la montaña, llegan los aldeanos de otro pueblo. Dejan pasar a los que bajan y despues se ^{avientan a las glan} ~~colocan detras de los otros.~~ (Este plano depende de la topografía).

20.

Plano medio del cortejo ^{bajando por el monte} descendien- do. La camara a tres ^{metros} ~~metros~~ del sendero. Llega * Peña. Un adolescente ^{moro} le detiene. La camilla de Schreiner ~~(asa)~~.

21.

Plano ^{mor} americano del ^{moro} adolescente.

ADOLESCENTE: Los de Torrejo preguntan si necesita más gente.

PEÑA: Pregúntaselo al médico.

El adolescente vuelve atrás.

22.

Plano de conjunto de todo el cortejo en perspectiva. Pujol, ataúdes y camillas. Campesinos. Por el ultimo ^{en} el asno ^{que lleva cargado un trazo del ala} y su plano ~~del avión~~.

23.

Plano de conjunto del cortejo toma do de delante hacia atrás. Se ve a Pujol, a la cabeza, seguido de — Pol * su camilla.

24.

Plano más acercado del cortejo: — Aproximadamente el mismo ángulo. — Pujol se detiene al lado del sendero y se vuelve hacia Pol.

25.

Plano ^{mor} americano de Pujol. Va silbando la marcha fúnebre de Beethoven.

26.

La cámara sobre la orilla del sendero ^{en el} ~~del~~ de Pol. Se ve llegar la camilla de Pol. ~~era~~

ya más sucho,

- XXXIX - 111 -

27.

a cap
 La cámara a la orilla del sendero, ~~en~~ *en* ~~aval~~ de Pol. Se ~~ve~~ llegar la camilla de Pol descendiendo llevando la de Pujol a su lado. La cámara, ~~panorámica~~ *gira* hacia la parte de atrás del cortejo. Peña sigue subiendo. Se le ve ~~al~~ *al* ~~encuentro~~ de la camilla de Schreiner.

28.

dejando
 Plano medio de la camilla de Schreiner ~~descendiendo~~ hacia la cámara. Detrás de ella se ~~ve~~ acercarse una campesina que se aproxima y le da de beber. Un hombre la detiene antes que Schreiner haya bebido.

29.

medio
 Plano ~~americano~~ *americano* del campesino y la campesina.

CAMPESINO: A ese no hay que darle de beber aunque pida. Lo dijo el médico.

30.

Plano medio: la camilla de Schreiner, de espaldas. Peña, de frente, se para al lado de Schreiner.

PEÑA: Entonces ¿Fue usted quién derribó los cazas?

31.

acercamiento
 Plano ~~americano~~ *americano* de Schreiner, de arriba a abajo.

SCHREINER: Ya no tendré ocasión de derribar mas.....

PEÑA: La ambulancia está ahí abajo...No se sabe nunca....

SCHREINER: Usted y yo comandante, si sabemos...Un balazo en el vientre son tres horas ¿no es así? -
 Mire qué hora es...¿Puede decir -
 que me traigan el mono?

32.

centrado en
 Plano medio ~~dirigido hacia~~ *centrado en* Peña, - este se vuelve y hace una señal a un campesino que se aleja. Peña mira a Schreiner, baja del caballo y lo sujeta por la brida. La camilla se pone en marcha y Peña marcha a su lado.

Peña
SANTIAGO: Mira a ver al médico -
 que te de el mono.

33.

acercamiento
 Plano ~~acercado~~ *acercamiento* de Schreiner, con la camilla en marcha. ~~Es un panorámico.~~
 La camilla está ahora delante de la

SCHREINER: Tanto me dá...Lo mismo hubiera podido enfermar y morir en las minas...Mire usted...durante el combate todos sacaron sus -

cámara, en el ^{cuadro} campo se vé la cabeza del cortejo. Precisamente delante de Schreiner, el ataúd de Spidi con la metralladora torcida.

mascotas. Como niños. Les miré. Dígales que no les desprecio. - Se lo ruego.

34.

^{cho aproximado}
Nuevo plano acercado de Schreiner en su camilla.

SCHREINER: Mi modo de mirarles les molestó. No es que les despreciara. Fue que en aquel momento comprendí que era viejo....

35.

Se toma de nuevo la camilla y Peña en plano medio desde adelante. El hombre que había ido a buscar el mono vuelve y se dirige a Peña.

HOMBRE: Los monos quedaron en el Ayuntamiento.

El hombre se retira. Peña se acerca de nuevo a Schreiner.

PEÑA: Está bien. Gracias.

36.

Plano más acercado de Peña inclinado sobre Schreiner.

PEÑA: ¿Qué necesitaba? Quizás se lo puedo proporcionar.

37.

^{Gran acercamiento}
^{de la cámara}
Plano muy acercado de Schreiner. - Se le acompaña en panorámico mientras ~~dura una pausa.~~
^{dura a silencio}

SCHREINER: Una pistola.

SCHREINER: Bien está lo que está bien. Pero mas es inutil.

38.

Plano medio de los dos hombres tomado de frente. Peña saca un revolver de su bolsillo (un 35, ~~poco~~ no el que lleva en el cinturón) lo coloca sobre la camilla junto al cuello de Schreiner cuyas manos están bajo las mantas.

39.

La cámara bastante alta. Plano ~~americano~~ ^{vertical} de Schreiner de arriba a abajo. Se vé la mano de Peña dejar el revolver al lado de la cabeza de Schreiner.

Schreiner, con el rostro deformado por el dolor, saca los brazos, toma el revolver y sin poder sentarse se asegura con las manos por encima del rostro de que el revolver está cargado. Por la marcha de la camilla Schreiner sale del ~~campo~~ ^{cuadro} ~~visual~~: la cámara ^{gira} panorámica hacia lo alto y después horizontalmente en torno del paisaje para venir a dar sobre Peña que esta de pie unos

PEÑA: (Fuera del ^{Cuadro} ~~campo visual~~) - Pero no antes de haber hablado con el médico.

SCHREINER: No antes que me haya visto el médico.

- XXXIX - 113 -

metros más abajo. Una campesina se acerca a él.

40.

acercamiento
Plano ~~acercado~~ de Peña y la campesina, en primer término; en segundo plano el cortejo que desciende alejándose de la cámara.

CAMPESINA: ¿De donde son los que no son de aquí?

PEÑA: Uno belga, otro alemán, — los otros son franceses.

Mientras la campesina reflexiona, — Peña hace una seña a una aldeana y *la muestra* Schreiner que desciende ~~de~~ tras del ataúd de Saidi. Gesto vago de la mano indicando el rostro.

CAMPESINA: ¿Y ese qué?

PEÑA: ~~Español~~ *Español*.

CAMPESINA: ¿El muerto es también francés?

PEÑA: No, árabe.

CAMPESINA: ¿Árabe? ¡Huy!... ¡Eh — árabe!

de la campesina
 fija en
La campesina desciende para llevar la noticia. La cámara ~~sobre~~ el mismo plano. Peña se aleja también.

41.

Una revuelta del sendero. Plano medio. Se ve pasar el ataúd de Saidi, y después la camilla de Schreiner. *La camilla gira* Se ~~panoramiza~~ para acompañar a Schreiner que ha pasado en plano — lo más cercano posible. Se ve el ataúd que llena todo el horizonte de Schreiner. El conductor del caballo que lleva el ataúd ~~lo hace~~ *lo hace girar para dar la vuelta.* volver y deja así libre todo el paisaje, lo mismo que el inmenso cielo, ←

ENCADENADO. *Disolvente*

42.

Plano de conjunto del cortejo visto de arriba a abajo. Se llega ahora a un punto donde el valle se ensancha. Los primeros desembocan del sendero que flanquea la montaña en un valle casi horizontal. Al fondo de este valle se ve el pueblo de Linares. *(llano)*

43.

Plano medio. El punto preciso en que el sendero se une al valle. Se ve parar sucesivamente dos camillas

- XXXIX - 114 -

el paso de las cuales resulta bien visible el cambio de pendiente. ~~Se gira la cámara para~~ *Se gira la cámara para*
~~panorámica con la segunda.~~ Después de andar algunos metros/cambio de camilleros. *se hace el*

44.

Plano más acercado de dos camilleros relevándose.

irá
EL QUE SE VA: Ahora ~~va~~ mejor: es más ancho el camino.

Vuelven a partir. *se les sigue*
~~Se panoramiza.~~

EL QUE LLEGA: Es que nos acercamos.

45.

Plano de conjunto del cortejo que ahora está más cerca de Linares. - Se ven llegar hombres y niños que salen de Linares al encuentro del cortejo.

46.

general
Plano *general* en sentido inverso. Hacia lo alto chiquillos se alejan de la cámara. El cortejo, guiado por la camilla de Pol, se acerca.

47.

La cámara toma el encuentro de los chicos con el cortejo en plano de conjunto. Los chicos se apartan, - dejan pasar el cortejo y después - siguen.

48.

Plano de conjunto del cortejo con Linares al fondo, bastante cerca. - Ahora el cortejo ~~se ha aumentado~~ *crecido* mucho y forma una línea muy larga: negra, sobre un ~~pasaje muy pálido~~ *claro* con poca sombra.

49.

Plano de conjunto de las murallas de Linares. Todo el pueblo. *En lo-*
~~alto de las murallas o bien a~~ *ambos* lados de la puerta. *7*

50 y 51.

Dos planos medios de grupos de aldeanos instalados para ver llegar el cortejo. En lo alto de las mura

- XXXIX - 115 -

llas y al lado de la puerta, ~~Bebe-~~
~~verse bien que están~~ mirando en la
direccion del cortejo.

52.

general
Plano ~~del~~ cortejo ~~en conjunto~~ que
se acerca; a su cabeza Pol: des—
pués Pujol.

54.

La puerta.

55.

Plano ~~medio~~ de Pol, acercándose. —
Cuando llega bastante cerca, en —
plano ~~americano~~ se le ve sonreír.

56.

pedir
Las murallas y los campesinos so—
bre ~~el fondo~~ el fondo del cielo, —
vistos de abajo a arriba por Pol.—
Los paisanos sonrien contestandole.

57.

Tomado desde lo alto de las mura—
llas. Pol desaparece bajo la puer—
ta y Pujol queda entonces en plano
medio. Lleva el pié vendado separa
dos los pulgares y el aire absurdo
del burro en que va montado.

58.

Plano medio de un grupo de campesi—
nos asombrados a la vista de Pujol.

59.

Plano acercado de un detalle cual—
quiera de Pujol; por ejemplo el —
pié, o bien en un angulo que de —
una imagen verdaderamente extraña—
de él.

60.

Plano medio de) que
Los campesinos sonrien y charlan.—
Hay un murmullo creciente. Este —
plano ~~es~~ americano. El campesino —
que ~~está~~ *está* en el centro se calla de —
pronto ~~x~~, su rostro cambia de expre—
sion.

61.

Desde lo alto de las murallas se —

- XXXIX - 116 -

vé desfilar el ataúd de Spaidi con-
la ametralladora y después a Már-
quez ^{en} su camilla.

62.

Plano medio de un grupo ^{de} ~~por~~ una do-
cena de campesinos.

63.

Plano medio de Márquez. Movimiento
rítmico de la marcha de los cami-
lleros.

64.

Plano ^{medic} ~~americano~~: dos ^{campesinos} ~~campesinos~~ cam-
bian una mirada: después lentamen-
te levantan el puño.

65.

Plano medio de un grupo de campesi-
nos levantan el puño, uno después -
de otro.

66.

Tomado desde arriba, plano medio de
Márquez que desaparece bajo la -
puerta, seguido de Schreiner.

67.

Plano medio. En primer término, -
alejándose entra Schreiner por la -
puerta. Los campesinos le miran, -
después se vuelven hacia el inte-
rior de Linares para seguir el cor-
tejo.

68.

Plano de conjunto del final del -
cortejo entrando en Linares. Los -
campesinos que le seguían entran -
también. Detrás de todo llega el -
asno que entra en el ~~campo visual~~ ^{cuadro} -
de espaldas, llevando el ala del -
~~aeroplano.~~ ^{avión.} _{trozo de}

69.

El asno se acerca, de frente; se -
dirige hacia la cámara pero pasa -
de largo: de modo que el ala venga -
a cortar la pantalla en diagonal.-
Al fondo las montañas y las nubes.

F I N

C O R R E S P O N D E N C I A

El texto de Manuel García, *Correspondencias sobre Sierra de Teruel*, está centrado en la valoración y análisis de la correspondencia cruzada entre André Malraux, Max Aub y Denis Marion. Hay que especificar que todas las ilustraciones del texto vienen referenciadas con un pie explicativo, incluidas las cuatro cartas manuscritas que han sido aportadas por Manuel García. No pertenecen, pues, ni las fotografías ni las cartas, al archivo fotográfico sobre *Sierra de Teruel* (Espoir) que forma parte del *Legado Max Aub* depositado en la Fílmoteca de la Generalitat Valenciana.

El conjunto de doce documentos publicados inmediatamente después del citado texto de Manuel García *sí están depositados* en la Fílmoteca de la Generalitat Valenciana. Han sido ordenados cronológicamente y se reproducen en su formato original, excepción hecha de la carta enviada por André Malraux al Sr. Sánchez Arcas, Subsecretario de Propaganda, el 22 de julio de 1938. El documento (tres páginas mecanografiadas, sin notas manuscritas y firmado por André Malraux) parece la traducción de un original francés no conservado y se reproduce íntegramente, con los errores gramaticales, los saltos de letra producidos por la máquina y sus correspondientes galicismos. Esta carta, de una extraordinaria importancia, fue incluida fragmentariamente por Max Aub en su prólogo a la edición de *Sierra de Teruel* de 1968 en la Editorial Era.

Las cartas no tienen pie explicativo por ser todas ellas legibles y su ordenación, tal y como aquí aparece es: *Carta emitida desde el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya*, el 20 de Julio de 1938, de M. Cruzel a Roland Tual (Director de Producción) sobre cuestiones económicas. La ya citada *Carta de André Malraux a Sanchez Arcas*, Subsecretario de Propaganda, el 22 de Julio de 1938; en ella se fijan las cantidades aportadas para la producción y otros extremos históricamente importantes. *Carta de André Malraux a Max Aub*, de 19 de de julio de 1963, *Carta de Max Aub a André Malraux*, de 25 de Julio de 1963, *Carta de André Malraux a Max Aub*, de 2 de Agosto de 1963, *Carta de Max Aub a André Malraux*, de 7 de Agosto de 1963, y *Telegrama de André Malraux a Max Aub*. Estos cinco documentos hacen referencia a una supuesta edición española de *L'Espoir* por parte de la Ed. Ercilla y a la posibilidad de que la editara Joaquín Mortiz. Finalmente se editó, cinco años después, en la Editorial Era. Y, por último, cinco *Cartas de Denis Marion a Max Aub* (1 de Septiembre de 1967, 26 de Septiembre de 1967, 8 de Octubre de 1968, 2 de Noviembre de 1968 y 9 de Diciembre de 1969).

Estas cartas, previas y posteriores a la edición de Max Aub de *Sierra de Teruel* en Editorial Era (1968), son particularmente interesantes por la gran cantidad de datos útiles que desprenden: sobre la ficha técnica, sobre artículos suyos publicados, sobre su participación en el subtítulo de *Espoir*, sobre los cortes del descenso de la montaña efectuados por los productores, sobre algunos raccords de la secuencia XII o sobre la preparación de su texto acerca de Malraux publicado años después, en 1970, por Seghers.

CORRESPONDENCIAS SOBRE *SIERRA DE TERUEL*

MANUEL GARCIA

Al cumplirse por estas fechas el cincuenta aniversario del rodaje, edición y proyección del filme hispano-francés *Sierra de Teruel* (1938-1939), parecía oportuno hacer un repaso del papel desempeñado en esa película por el escritor francés André Malraux, el novelista español Max Aub y el crítico de cine belga Denis Marion, responsables, consecutivamente, de la dirección y guión, traducción al castellano del "scénario" francés y de la asistencia técnica del filme propiamente dicho. Medio siglo después de la producción de este largometraje sobre la guerra civil española, apareció en el archivo del escritor Max Aub Morhenwitz, en la ciudad de México, nueva documentación sobre el tema —cartas, fotos, notas, etc.— cuya difusión consideramos contribuye a hacer más ampliamente la luz sobre los avatares de este mítico film.

TRES ESCRITORES PARA UN FILM

El proyecto filmico hispano-francés *Sierra de Teruel* (1938-1939), hizo posible que a lo largo del rodaje, edición y difusión de la película, tres escritores tan diversos como André Malraux, Max Aub y Denis Marion, llegaran a forjar una amistad que duraría a lo largo de sus vidas. Excepto Denis Marion, que tenía alguna experiencia en el mundo del cine, puede afirmarse que para el escritor francés André Malraux, como para el escritor hispano Max Aub, fue su primer encuentro con la industria cinematográfica, por cierto, en una situación excepcional: la filmación de una historia en plena guerra civil de un país. Respecto a la personalidad de cada uno de los partícipes en la redacción del guión, dirección de la película, asistencia técnica en el rodaje...hay que decir que se trataba de tres intelectuales de distinta nacionalidad, formación profesional y experiencia literaria. Denis Marion (Bruxelles, 1906), pese a ser el más joven, estaba ya licenciado en derecho, tenía contactos con el cine, pues no en balde había hecho ya crítica cinematográfica en publicaciones de Bruselas y París.

André Malraux (París, 1901), el mayor de los tres, era ya un reconocido escritor, con cerca de media docena de novelas publicadas, diversos viajes por occidente (Alemania, Grecia, Italia) y oriente (China e Indochina), una actividad política antifascista destacada (I Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, Londres, 1934) y un par de premios literarios de renombrado prestigio: *Prix Interailé* por la novela *Les Conquérants* (1928) y *Prix Goncourt* por la novela *La Condition Humaine* (1933). Max Aub (París, 1903), de origen germano-francés y residente en España desde 1914, nacionalizado español y formado en Valencia, había compaginado actividades comerciales con su padre con actividades literarias en diversas publicaciones culturales de la época (*Alfar*, 1924; *La Gaceta literaria*, 1926; *Revista de Occidente*, 1934), tenía en su haber, asimismo, media docena de libros, entre poesía, relatos, teatro, destacando sus obras *Geografía* (1929), *Luis Alvarez Petreña* (1934) y *Espejo de Avaricia* (1935). De cualquier modo, cuando André Malraux en su tercer viaje a España llega a Barcelona con el proyecto hispano-francés de producción de un filme de ficción sobre la guerra civil y se entrevista, en el despacho de Max Aub, como secretario del Consejo Nacional de Teatro, para proponerle colaborar en *Sierra de Teruel*, estaba claro que ninguno de los dos tenía ninguna experiencia cinematográfica. Esa falta de conocimiento de la industria del cine, el lenguaje del cine, la narrativa del cine... no le impediría a André Malraux: “*Trasladar sus ideas de escritor al lenguaje cinematográfico, su genio narrador, enseguida, a un modo de expresión que, de entrada, le era ajeno*” (1). En cuanto a Max Aub, sería el propio Denis Marion quien, años más tarde, en un largo ensayo sobre el filme, definiría claramente el papel del escritor: “*...consistía, al principio, en traducir al español el guión elaborado en francés, reclutar in situ a los actores y a los técnicos y servir de nexo de unión con las autoridades*” (2).

De hecho, según todas las fuentes testimoniales consultadas, Max Aub se convirtió en el doble de André Malraux. Según el propio escritor español: “*Probé cómicos, escogí calles, murallas, escaleras, me desesperé con y por quienes había escogido, otras me felicité. Dicté memoranda, traduje, discutí, reuní y fotografié centenares de campesinos...*” (3). Como fuere, la actividad de año y medio de rodaje, montaje y edición, entre técnicos, autores, productores, asistentes y actores hispanos y franceses por tierras de Cataluña y Francia, dieron como resultado el filme *Sierra de Teruel*.

TRES TITULOS PARA UN LARGOMETRAJE

Como es sabido la idea de hacer *Sierra de Teruel* se le ocurrió a André Malraux tras el viaje que hizo a los Estados Unidos de Norteamérica en 1937. Al paso por Hollywood tuvo ocasión de ver el documental de Joris Ivens titulado *Spanish earth* (1937). Al retorno a España con motivo del II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura consiguió el apoyo de los ministerios de Instrucción Pública y Exteriores y la confianza de un par de productores franceses amigos (Edouard Corniglion y Roland Tual) con los que emprendería el proyecto de la película. El filme, según todos los testimonios consultados, tuvo tres títulos, desde el origen del rodaje (verano, 1938), a la difusión comercial del mismo (otoño, 1945).

Primero se llamó *Sang de gauche*, título tomado seguramente de uno de los capítulos de la novela de André Malraux, *L'Espoir*. Con esa apelación apareció, hace poco tiempo, en el archivo de Max Aub, un documento amarillento que podría ser muy bien una de las sinopsis de trabajo cotidiano que André Malraux empleaba para el rodaje. El texto se iniciaba así:

(1) Denise Tual: *Le Temps devoré*, París, 1980, Arthème Fayard, pp. 153 (“...mais l'important est qu'il transposait ses idées d'écrivain en écriture cinématographique, son génie de narrateur s'adaptant «à toute allure» à un mode d'expression qui, à la veille, lui était étranger”).

(2) Denis Marion: *André Malraux*, París, 1970, Editions Seghers, Cinéma d'aujourd'hui, pp. 12 (*Au début, son rôle consistait à traduire en espagnol le scénario élaboré en français, à recruter sur place les acteurs et les techniciens, à servir d'agent de liaison avec les autorités*).

(3) Max Aub: *Prólogo a Sierra de Teruel*, México, D.F., 1968, Era, pp. 11.



Max Aub durante el rodaje de *Sierra de Teruel*, Montjuic, Barcelona, 1938. (Foto: Denis/Guitte Marion Archivo: Max Aub, México).

“Alarma en un campo de aviación republicano. El avion, pilotado por Magnin, jefe de la escuadrilla, volvía de un combate, con un motor incendiado. Los aviadores se precipitaron sobre el aparato, provistos de extintores. Bloqueada la puerta, no podía abrir. Perforada desde el interior a tiros, con la metralleta, pudo salir, poco a poco, el piloto, herido en la pierna, Magnin, sano y salvo y el cadáver de Marcelino, el ayudante del piloto” (4).

El texto hacía referencia indirecta, sin lugar a dudas, al accidente que el propio Malraux había tenido en Teruel en los inicios de 1937 cuando era jefe de la escuadrilla España, con la que acudió, en compañía de varios aviadores franceses, en defensa de la causa republicana. El siguiente título, *Sierra de Teruel*, también tenía su fuente de inspiración en uno de los capítulos de la novela del escritor francés. Con ese título se rodó. Se editó en los Studio Pathé de París. Y se dio a conocer en las “premieres” presentadas en París para

(4) Anónimo: *Sang de gauche*, 1938 (?), 2 páginas, mecanografiado, sin firmar, incluye algunas rectificaciones caligráficas. Este documento, en francés, apareció en 1986 en el archivo de Max Aub en la capital mexicana. (*Espagne 1937. Alarme sur un champ d'aviation républicain. L'avion commandé par Magnin, le chef de l'escadrille, revient d'un combat, son moteur en feu. Les aviateurs se précipitent vers l'appareil, armés d'extincteurs. La porte coincée, refuse de s'ouvrir. Défoncée de l'intérieur à coups de fusil-mitrailleur, elle laisse apparaître tour à tour, le pilote blessé à la jambe; Magnin, sain et sauf, et le cadavre du second pilote, Marcelino.*)

André Malraux cuando recibió el Prix Goncourt por *La Condition Humaine*, París, 1933 (Foto: Philippe Halsman)



el equipo técnico y amigos del autor y del gobierno republicano español en el exilio: “*El filme se terminaría en agosto de mil novecientos treinta y nueve con el título de Sierra de Teruel. Se hicieron dos proyecciones privadas en una pequeña sala de cine del número cuarenta y cuatro de los Champs Elysées. Entre la decena de personas asistentes estaban Francis Jeanson, Louis Aragon, Jean Paulham, Jean Alley, Edouard Corniglion-Molinier, Roland Tual, Denis Marion, sus colaboradores directos y yo*” (5). Entre septiembre de 1939, que *Sierra de Teruel* es prohibida por las autoridades francesas, y el otoño de 1945, que encuentra el filme un distribuidor francés, la película sufre diversas modificaciones que, según Denis Marion, cuando André Malraux vio el filme en 1969 no reconoció el montaje original.

Las modificaciones que el distribuidor hizo a la película fueron las siguientes:

1. Cambiarle el título por *Espoir*.

(5) Vid. nota 1, pp. 155 (“*Le film ne sera terminé qu’en août 1939 sous le titre Sierra de Teruel. Deux projections privées ont lieu dans la petite salle du 44 Champs-Elysées. Un dizaine de personnes sont là: Jeanson, Aragon, Paulham, Jean Alley, Corniglion-Molinier, Roland Tual, Denis Marion, ses collaborateurs directs et moi*”).



SECRETARIA
DE
GOBERNACION

FOLDER AC 711 664.1

FORMA C. O. 2

DEPENDENCIA...	DIREC. GRAL. DE POP.
	DEPTO. DE MIGRACION.
SECCION...	ESTUDIO DE PROMOCIONES.
MESA...	VARIOS.
NUMERO DEL OFICIO...	
EXPEDIENTE...	4/351.0 ^o 40 ^o /10460.

ASUNTO: que se sirva proporcionar el dato que se menciona.

Exp: Peticiones

07825

Al Sr. Lic.
Alfonso Reyes,
Presidente de la
Casa de España.
Av. Madero 32.
C i u d a d.

Me refiero a su muy atenta nota No. 175 de 26 de febrero pasado, manifestándole que a efecto de resolverse sobre la internación del señor MAX AUB de nacionalidad española, con objeto de que venga a exhibir una película de la cual es autor, titulada "Sierra de Teruel", ruego a usted se sirva informar a esta Dependencia, si el precitado extranjero viene a exhibir gratis la referida cinta o bajo que condiciones; indicando además si tiene probabilidades de poder regresar a Francia al vencimiento del permiso que se le concede.

A T E N T A M E N T E.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.
México, D.F., marzo 5 de 1940.
POR AC. DEL C. SUBSECRETARIO.
EL JEFE DEL DEPTO.

M. Landa y Pina
ANDRES LANDA Y PINA.

SECRETARIA DE GOBIERNO
DIRECCION DE MIGRACION
MAR 8 1940

AL CONSULTAR EN EL OFICIO CITESE LOS
SERVICIOS EN EL CUAL SE HA AUTORIZADO
EL PRESENTE DOCUMENTO.

[Handwritten mark]

RF.mdn.11027.s/e.

Carta de Andrés Landa, de la Secretaría de Gobernación, a Alfonso Reyes, presidente de la Casa de España en México, sobre Max Aub y "Sierra de Teruel", México, DF, 5-3-1940

2. Añadirle una presentación al filme del ministro Maurice Schumann.
3. Subtitularla de acuerdo con unos textos adecuados a la época y redactados por Denis Marion.
4. Suprimirle algunas escenas de la secuencia de la bajada del Montjuich.

Pese a todo, el filme conseguiría el premio cinematográfico Louis Delluc de 1945. Respecto a la difusión, críticas y aceptación del público, la película pasó por períodos muy distintos. De 1945 a 1956 tuvo poco éxito comercial. En 1956 fue repuesto en algunas salas parisinas. Y en 1970 entró en el circuito de cines de arte y ensayo. En España fue estrenada, por vez primera, tras la muerte de Franco, el 28 de Enero de 1977, en la *Fundació Joan Miró* de Barcelona, en ocasión de la difusión en España de la exposición *España: Vanguardia Artística y Realidad Social*, procedente de la Bienal de Venecia (6). La destrucción de los negativos y algunas copias de *Sierra de Teruel* por las fuerzas de ocupación alemanas —la Gestapo— en 1939; la difusión del filme en Francia (1956) y en México (1960) y la preparación de la primera edición del guión de la película en español (1968), entre otras razones, generaron una correspondencia cruzada entre André Malraux, Max Aub y Denis Marion. Cincuenta años después del estreno de *Sierra de Teruel* publicamos, por primera vez, las Cartas más significativas de Malraux, Aub y Marion, sobre el tema.

CARTAS DE MALRAUX A AUB

(6) "En sesión única y de pre-estreno, la *Fundació Joan Miró de Barcelona* presentó el histórico film de André Malraux, *Sierra de Teruel (Espoir, 1938-1939)* —la sesión tuvo lugar el 28 de Enero de 1977.

Fue realmente un acontecimiento memorable. La pequeña sala de proyección del museo de Arte Contemporáneo que creara en Montjuich el arquitecto Josep-Lluís Sert estaba a rebosar. Críticos, especialistas, cineastas y un nutrido grupo de universitarios... intelectuales en general, junto a distintas personalidades coetáneas a la cinta, esperaban con ansia la primera exhibición pública del prohibido film de Malraux, el cual sería presentado por el historiador de cine de la guerra de España, Marcel Oms, profesor de la Université de Perpignan (Vid. su reciente tesis: *La guerre d'Espagne vue par le cinéma: de la réalité aux mythes. L'événement enregistré 1936-1939*).

Posteriormente se celebraría una mesa redonda, que resultó muy familiar, bajo la presidencia del referido teórico catalán y compuesta por Elvira Farreras —secretaria de producción de *Espoir*— y otros nombres que ya no precisan presentación: Miquel Porter Moix, Jaume Miratvilles y Ricardo Muñoz Suay".

En J.M. Caparrós Lera: *El cine político visto después del franquismo*, Barcelona, 1978, Dopesa, Imágenes históricas de hoy, pp. 93-94.

(7) André Malraux: *Carta a Max Aub*, Provens, 6-V-1940. 1 página, manuscrita, firmada.

Al iniciarse la guerra europea la mayor parte de los miembros del equipo de rodaje de *Sierra de Teruel* se dispersaron ante la nueva situación creada en Francia. Denis Marion regresaría a Bélgica. Max Aub sería internado en el campo de concentración Roland Garros de París. Y André Malraux marcharía con Josette Clotis y su primer hijo al campo, donde iniciaría sus trabajos sobre la *Psychologie de l'art*, hasta que se incorporaría al ejército francés, a través de un regimiento de carros blindados, en la zona de Provins (Seine et Marne). Desde Provins, en la primavera de 1940, Malraux conseguiría enviarle la primera Carta a Aub, en la que haría la primera alusión a la película:

Mi estimado Max:

1. *Cartas por el Metro. No sé bien a quien.*
2. *Hollywood. Puedo enviarte cartas. No desde aquí. (Chevalier y él arreglará el resto).*
3. *Hemingway en Cuba. No sé la dirección. No tengo siquiera papel aquí. Pero se le podría preguntar a los Scribner's.*
4. *W. Frank, lo mismo. Fui a verle a su casa, pero no tengo la dirección aquí. Preguntar a su último editor y pídele la dirección. Debe estar en Nueva York.*
5. *Filme, nada de nuevo. No tengo ninguna noticia.*

Nada serio desde que estoy aquí.

Tengo que ir algunos días a Val-de-Grâce.

De ahí a Somme. Carros.

André Malraux (7).

Esta carta es el primer testimonio que se conserva sobre la preocupación expresada, en plena guerra mundial, por Malraux acerca del incierto paradero de *Sierra de Teruel*. El texto, lleno de claves, aparte de las referencias a intelectuales extranjeros amigos comunes, habla de dos lugares que sitúan la actividad preferente de André Malraux en esos años: Val-de-Grâce y Somme. La referencia a Val-de-Grâce, convento parisino del siglo dieciocho transformado en dependencia sanitaria militar, obra de los arquitectos Mansart y Le-

Carta de André Malraux, desde el Regimiento de Carros Blindados de Provins (Seine et Marne) a Max Aub, detenido por los franceses en el campo de concentración de París: Camp Roland Garros, 6-5-1940 (?).
(Foto: Archivo M. García Archivo: Max Aub, México).

F.M.



34



Monsieur Max Aub
Camp Roland Garros
2^e Groupe
Paris

Provins Mañá:

Mon cher Max -

- 1) Lettres pour la Mistro - je ne sais pas à qui
 - 2) Hollywood - Là, je peux t'envoyer des lettres.
Pas d'ic. (Chevalier, et lui mangera le rest)
 - 3) Hemingway - à Cuba. Je ne sais pas l'adresse.
Je n'ai aucun papier ici. Mais il n'y a qu'à
la demander de ma part chez SCRIBNER'S.
 - 4) W. Frank - la même. Je n'ai rien chez lui,
mais je n'ai pas l'adresse ici. Demande son
dernier éditeur, et sa chercher l'adresse: lui
doit être à New York.
 - 5) Film - Rien de nouveau. Je n'ai aucune
nouvelle de rien de sérieux depuis que je suis là.
- +++ Je dois aller pour 900 jours au Val de Suin.
De là, de la Somme: chers

Bien à toi

André Malraux

mercier, está relacionada con los trabajos sobre la *Psychologie de l'art* y su interés en el arte religioso. La capilla de Val-de-Grâce tenía un cimborrio majestuoso, así como una cúpula interior con pinturas murales de Nicolás Mignard, artista de la época especializado en temas de historia, religiosos y retratísticos. La referencia a Somme está relacionada con el lugar donde en Junio de 1940 se desarrolla una batalla entre franceses y alemanes, en un intento desesperado del ejército francés de frenar la incursión nazi hacia el sur del país. La segunda Carta de Malraux a Aub remitida en la Primavera de 1944 desde l'Alsace Lorraine, sitúa ya al escritor francés como el Colonel Berger, que así se hacía llamar como miembro de la Première Armée Française, creada por la resistencia francesa, en la zona de Strasbourg. Entre la primera y segunda carta han pasado muchas cosas en las vidas del escritor francés y del escritor español.

Desde la primera experiencia militar en la resistencia (Provins, 1940) a la incorporación posterior como militar (Alsace-Lorraine, 1944), André Malraux viviría con su mujer e hijos en diversos lugares de Francia dedicando la mayor parte de su actividad a escribir, descansar y ver a algunos colegas como André Gide, Drieu La Rochelle, Jean-Paul Sartre, con los que mantiene algunas divergencias políticas. Max Aub, por su parte, vive uno de los períodos más duros de su vida. Desde 1939, en que es detenido y recluido en el campo de concentración parisino de Roland Garros, hasta 1942, que sale del puerto de Casablanca rumbo a México, vive de cárcel en cárcel como refugiado represaliado español, pasando por el campo de concentración de Vernet, la cárcel de Nice, el campo de concentración de Djelfa, etc... La segunda Carta de Malraux a Aub se la remite a la Ciudad de México, donde Max Aub residiría desde su llegada en 1942, hasta su muerte, en 1972.

En esa carta hay referencias indirectas a *Sierra de Teruel*:

“No he visto a Usigli, pues estoy en el frente y sus cartas, por otra parte, llegan con muchísimo retraso. Lo veré cuando llegue a París, dentro de unos días.

Nada de “lavandes” en France.

Ningun próximo libro durante bastante tiempo.

Resistencia, dinamita, Gestapo, mando militar.

Nada favorable a la literatura y menos en estos momentos.

La Gestapo ha quemado todo lo que ha encontrado.

Estoy regular.

¿Hasta cuando?

André Malraux (8).”

Esta carta, escrita en un período en el que actuaba la censura, llena de claves, incluye indirectamente dos referencias, que hacen pensar que habla del filme. Cuando escribe *“Pas de lavandes en France”* ¿se está refiriendo a que no había aparecido aún la primera copia positiva, almacenada en las latas de *Drôle de drame*, donde se encontraría, terminada la guerra, la primera cinta completa de *Sierra de Teruel*? Y cuando dice *“Et la Gestapo a brûlé tout ce qu'elle a trouvé”*, ¿no le está queriendo decir que sabe que la policía nazi encontró y destruyó los negativos de *Sierra de Teruel*? Enrolado en la resistencia francesa, al frente de más de mil quinientos maquis de la zona de Lot, la Dordogne y la Corrèze y combatiente en Mulhouse y Strasbourg, el tono de la carta corresponde al período álgido de la liberación de Francia de la invasión de la Alemania nazi. Cuando finalmente André Malraux, poco antes de acabar la guerra europea, le remite la tercera Carta a Max Aub, alguna desgracia más ha golpeado al escritor francés. Entre ellas, la muerte en Noviembre de 1944 de quien había sido su compañera en el viaje a Norteamérica (1937), testigo del

(8) André Malraux: *Carta a Max Aub*, Alsace-Lorraine, 10-III-1944, 1 página, manuscrita, firmada.

1^{re} ARMÉE FRANÇAISE
F. F. I.

BRIGADE
indépendante
ALSACE-LORRAINE



No Max

Pas un Usigli, car je suis au front et ses lettres, de plus, sont arrivées avec un extrême retard je le verrai quand j'irai à Paris pour 30 jours.

Pas de lavandes en France

Pas de prochain bouquin avant longtemps

Résistant aux dynamites, Gestapo, commandement militaire: pas favorable à la littérature, au moment du moins. Et la Gestapo a brûlé tout ce qu'elle a trouvé. Regular.

A quand ?

(M) Malraux

Colonel Malraux S P 50012 Aux Armées

Carta de André Malraux a Max Aub desde la resistencia francesa a la ocupación alemana, Alsace-Lorraine 10-3-1944 (?)
(Foto: Archivo M. Garcia Archivo: Max Aub, México)

rodaje de *Sierra de Teruel* en Barcelona (1938-1939) y madre de sus dos hijos en plena segunda guerra mundial (Pierre Gauthier, 1940 y Vincent, 1943).

Esta es la Carta que da testimonio definitivo de la salvación del filme:

Mi querido Max:

Estoy contento de tener noticias tuyas.

En cuanto a los míos, parece saber lo que ha ocurrido tras la muerte de Josette...

Cassou, no ha muerto: fue herido gravemente y está restableciéndose.

Una copia de la película se salvó en París.

Nada de traducciones, nada de libros.

Amistosamente:

André Malraux (9).

Carta de André Malraux a Max Aub, rubricada como "Colonel Berger", seudónimo militar como miembro de la resistencia francesa en la Alsace Lorraine, 2-12-1944
(Foto: Archivo M. Garcia Archivo: Max Aub, México).

Aquí ya no hay claves. Se habla abiertamente de los problemas familiares —la muerte de Josette—, la salud de amigos comunes —el hispanista Jean Cassou— y de la salvación de la copia "lavande" de *Sierra de Teruel*: "Une copie du film a été sauvée à Paris". A estas tres cartas manuscritas de André Malraux a Max Aub, siguieron otras entre el primer pase del filme en 1945, hasta la edición del "scénario" en español en 1968. Cartas de amistad de dos escritores. Cartas sobre la posible edición de *L'Espoir* en México. Cartas, final-

(9) André Malraux: *Carta a Max Aub*, 2-XII-1944, 1 página, manuscrita y firmada.

L 2/12/44

Mon cher Max - Guter
 d'avoir de tes nouvelles. Pour les
 mieux, tu sembles savoir à peu
 près ce qui m'est arrivé — sans
 la mort du poète... Non, Casson
 n'est pas mort; grièvement blessé,
 en cours de guérison. Une copie du
 film a été envoyée à Paris. Pas
 de traductions, ni pas de bouquins.

Amicalement

André Malraux

Colonel Berger

S.P. 50.012, aux Ar. nées



André Malraux y Max Aub
con sus esposas, París, 1956 (?)

1. A. Malraux
2. Madeline Malraux
3. Max Aub
4. Perpetua Barjau

mente, sobre los detalles de la publicación, por vez primera en castellano, del guión que Max Aub tradujo, entre 1938 y 1939, en Cataluña, mientras el equipo hispano-francés, rodaba *Sierra de Teruel*.

CARTAS DE MAX AUB A MALRAUX

De las copias de las Cartas de Max Aub a André Malraux que se conservan en el archivo del escritor español en la capital mexicana, sólo hay un borrador de una carta, con anotaciones manuscritas a lápiz, que tiene que ver con la edición española de *Sierra de Teruel*.

Entre otras cosas, Max Aub que se dirige en este caso a un tal Albert, afirma lo siguiente:

Bien, dicho esto y de acuerdo con André:

a) Tratar de localizar el original (es un decir) de mi traducción de *Sierra de Teruel* (del film completo, llamado después *L'Espoir*) que dejé en la mesa de su despacho el viernes 23 de abril de 1965, en un dossier negro.

b) Tratar de localizar los contratos de la edición española de este texto (enviados desde aquí por avión a La Lanterne o al Palais Royal) durante la primera quincena de Julio (en el fondo, esto no tiene demasiada importancia, pues el Ministro desea que el libro se imprima ahora en México).



1

2

3

4

André Malraux a la llegada a Madrid, como delegado de la Association d'Ecrivains et Artistes Revolutionnaires. 21-7-1936 (1. Rafael Alberti, 2. André Malraux, 3. María Teresa León, 4. Jean Cassou) (Foto: Anónimo) (Archivo: M. Garcia, Valencia)

c) Ver a Henri Langlois y preguntarle cual es la mejor manera de conseguir ahora fotos del film (ampliando las imágenes de 35 mm). Pedirle una cincuentena (que escoja las que le parezcan las más interesantes. Enviarlas).

d) Ver donde están los contratos de las traducciones españolas de las novelas de André Malraux. Sobre todo de *L'Espoir* (era una editorial chilena, si no me equivoco, más o menos desaparecida). Hay un joven editor —que va a hacer dentro de poco un viaje por América, dentro de un mes, que se interesa naturalmente en el tema. ¿Quién ha reemplazado a Monique?

e) Lo más jodido... es la salud. Consuélate pensando que yo tengo media docena de enfermedades crónicas (comenzando por una insuficiencia coronaria).

Besos para todo el mundo.

Te abraza:

Max Aub (10).

(10) Max Aub: *Carta a Albert*, México DF., 22-II-1965, 2 páginas. mecanografiada y notas manuscritas.

Hasta la fecha no se tiene noticia de más Cartas de Max Aub a André Malraux que las que pueda conservar en la capital francesa la familia del escritor.



Max Aub en su despacho, México, D.F., 1956 (Foto: Federico Álvarez. Archivo: Max Aub, México).

CARTAS DE DENIS MARION A MAX AUB

La correspondencia entre el crítico de cine Denis Marion y el escritor Max Aub, que se conservaba en el Archivo de este último en la capital mexicana y que hoy en día forman parte del legado *Sierra de Teruel* de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana (11), conforma hoy por hoy, un testimonio de primera mano sobre los avatares del filme rodado en plena guerra y recordado, treinta años después, por los dos asistentes a la dirección de la película: Denis Marion y Max Aub. De las cinco cartas existentes, son las dos primeras, de 1967, es decir, previas a la edición en español de *Sierra de Teruel*, las que tienen una mayor significación como testimonio histórico de dicho filme. Tras una referencia a la edición en francés del libro de Max Aub: *Dernières nouvelles de la guerre d'Espagne* (12), el testimonio sobre la muerte de Guitte, su primer mujer, que la acompañó en el rodaje del filme e hizo, por cierto, algunas fotos del mismo, y diversas referencias a su actividad como escritor y profesor, Denis Marion escribe:

“Es una excelente idea la de publicar el guión de L’Espoir y espero que habrá más adelante una edición francesa, ahora que en sus Antimémoires, André Malraux se ha decidido a publicar su guión de Marie Premier, Roi des Degangs. André Thomas murió.

(11) Según carta de Perpetua Barjau de Aub, suscrita en la Ciudad de México, el 25-XI-1987 al Conseller del Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, la familia de Max Aub donó a la Filmoteca Valenciana el guión, documentación y fotos que conservaban del filme *Sierra de Teruel*.

(12) Max Aub: *Últimos cuentos de la guerra de España*, Caracas, 1969.

Louis Page vive todavía igual que su mujer Boutault (no me acuerdo de su nombre) que era nuestra script-girl. Boris Peskine vive también pero no lo he vuelto a ver. El hizo el montaje técnico según el guión redactado antes del rodaje, pero jamás fue a España. Roland Tual (que ha muerto) tampoco fue a España: él jugó el papel del director de producción en París durante el doblaje. Tu debes saber mejor que yo si tuvo alguna actividad durante el montaje, cuando Corniglion-Molinier devino productor del filme —pero yo me acuerdo que la ficha técnica de 1939— luego modificada en 1945 —su nombre (y el de Roland Tual) ocupaba todo un cartón—. El montador fue George (sin ese) Grace, el primer marido de Suzanne Chantal, la amiga de Josette, que vino a Barcelona unos días”. (13)

La carta continúa con alusiones a una colección de fotos del rodaje que le remite y le pide que ponga él mismo los pies, rogándole les dé crédito pues, según recuerda, las hizo él y su mujer durante el rodaje de la película. La epístola termina con un deseo, que poco tiempo después se haría realidad a través de la mejor monografía editada sobre André Malraux y *Sierra de Teruel*:

“Te envío... el artículo que publiqué en la revista L’Ecran français en el momento del estreno del film, en Abril de 1945. He escrito también algunos recuerdos, que han aparecido en diversas revistas y que comprenden treinta y cuatro páginas a máquina. No deshecho la idea de publicarlos un día en un volumen, con otros textos”.

La siguiente carta hace referencia a tres aspectos importantes de la historia de la película una vez finalizada: a la copia de la película que encontraron, al subtítulo de la misma hecho por el propio Marion terminada la guerra y a las secuencias en francés que él conservaba del guión original en francés. Denis Marion escribe:

“Cuando me encargaron en 1944 rehacer los subtítulos en francés de Espoir - extrañamente, los antiguos resultaban incomprensibles, por ejemplo la palabra “miliciano” tenía un sentido odioso y todos los franceses, tras la Resistencia, se imaginaban que los rebeldes eran los republicanos- se me dijo que el negativo se había salvado de las manos de los alemanes. ¿Quién me dijo esto? No lo sé. En todo caso no fue André Malraux, que por entonces se batía contra los alemanes en la Alsace-Lorraine que entonces se había desinteresado de la película una vez se había vendido a un distribuidor comercial, salvo para lamentarse por el corte operado a la bajada de la montaña. De hecho si un solo positivo se conservó, nada era más fácil que hacer un contra-tipo, dado que por entonces no había sido proyectada jamás.

Tú podrías, en mi artículo, cambiar “el negativo y el positivo” por “una copia”. Poseo, no el guión completo en francés, sino numerosas secuencias. En 1945 publiqué en La Nef breves extractos, con el beneplácito de Malraux”. (14)

Tan sólo en una carta posterior, una vez publicada la edición mexicana del filme, Denis Marion podría comunicar definitivamente, a Max Aub, que Editions Seghers le encargaría un ensayo sobre André Malraux y su vinculación al cine, que es hasta hoy en día el estudio más completo publicado sobre el tema. Aquí están, pues, las cartas inéditas de tres escritores que, en plena guerra civil española, contribuyeron con un complejo proyecto cinematográfico a dilucidar las razones últimas de una contienda civil que tuvo, en este, como en otros filmes extranjeros —*Heart of Spain* de Paul Strand, *Defense of Madrid* de Ivor Montagu, *Madrid en llamas* de Roman Karmen, etc— una mirada foránea, humanista, sensible con uno de los dramas más importantes del siglo veinte. (15)

(13) Denis Marion: *Carta a Max Aub*, París, 1-IX-1967, 1 página mecanografiada, notas manuscritas y firmada.

(14) Denis Marion: *Carta a Max Aub*, París, 26-IX-1967, 1 página mecanografiada y firmada.

(15) J.M. Caparrós: *El cine republicano español (1931-1939)*, Barcelona, 1977, Dopesa, pp. 217-234.

Ciudad de México, 18 Julio 1989

GENERALITAT DE CATALUNYA
COMISSARIAT DE PROPAGANDA

Barcelone le 20 juillet 1938

Mon cher Roland Tual,

Denis Marion est arrivé en bon état, et je vous remercie de tous les tuyaux que vous lui avez donnés.

Pour la pellicule, il semble bien que, malgré les inconvénients, il faudra aboutir au développement à Paris.

Rien des sommes que vous recevez à l'heure actuelle n'est destiné à l'achat ou au développement de la pellicule; vous recevrez, à cette dernière fin, des fonds particuliers.

Denis Marion me dit que la N.R.F. a reçu de vous un transfert de 10.000 francs. Il y a là 4.000 francs d'erreur; conséquence du téléphone probablement, car les avances de la N.R.F. à cette époque étaient de 6.000. J'ai écrit à Chevasson, qui va vous faire renvoyer les 4.000 au plus tôt.

(J'aurai d'autre argent à rendre à la N.R.F. par votre entremise, mais, comme il ne s'agit pas du film, je préfère régler d'abord isolément ce petit problème comptable.)

Les dates auxquelles doivent être payées les semaines des collaborateurs envoyés par vous sont-elles bien:

Thomas le 18,

et les autres à la date qui me sera fournie par vous comme leur date de départ?

Vous recevrez par le prochain courrier la liste des fards rectifiée, je vous prie de faire l'achat et l'expédition, ainsi que pour le matériel (lampes de 110, écrans, spots) dès réception du prochain versement

Tout ce ci est à faire envoyer, non plus à Vicens, mais à l'adresse suivante:

M. CRUZEL

CERBERE (Pyrénées-Orientales)

C'est le maire; par ailleurs transitaire, par ailleurs un ami, et nous aurons le matériel reçu à Cerbère livré dans la journée à Port-Bou.

De même pour le télé-objectif, sauf si Page l'apporte avec lui.

Voulez-vous envoyer dès maintenant: 1.500 fr. à M/Cruzel (que nous allons charger du savon et de tout ce qui y ressemble) et 2^e: 300 fr. à M.Jean Vassal, 10 Rue des Catalans, Marseille (c/c/ postal Marseille 476.26)

Pas urgent.- On me dit que, s'il n'y a pas de documentaire de transhumance avec les vaches, il y en a par contre d'excellents avec les moutons. Pouvez-vous me renseigner là-dessus? Pour les premières images, les moutons pourraient aller, car tous les troupeaux foutent le camp devant les mitrailleuses des Maures. Peut-être dans une prochaine lettre vous demanderai-je des documentaires sur les souris...

Pourriez-vous savoir s'il est rigoureusement impossible d'obtenir de la pellicule en transit?

Au cas où tous nos arcs ne seraient pas idoines, je serai obligé pour deux ou trois de m'arranger avec la France. Pouvez-vous me dire par retour quels sont les prix : 1^{er} des miroirs seuls, pour arcs de 120 et 150, - 2^e des chariots seuls, - et 3^e les longs délais de livraison demandés pour les arcs entiers s'appliquent-ils également à ces pièces détachées.

Merci pour tout ça comme d'habitude, et bien amicalement à vous.

Barcelona 22 julio 1938

Señor Sánchez Arcas. Subsecretario de Propaganda
Estimado Camarada,

Para realizar lo antes posible el acuerdo con las Sociedades de Producción y de Distribución extranjeras el Gobierno Español puso a mi disposición para la realización de nuestra película:

- a) 100.000 frs. franceses
- b) 750.000 pesetas
- c) elceluloide

d) la posibilidad de revelar en Barcelona

Estos cuatro puntos quedaron bien establecidos en el párrafo 4 de la memoria que te remití y forma la base de la organización de nuestros esfuerzos respectivos.

La situación a la fecha de hoy, 22 de julio, es la siguiente:

a) ninguna dificultad

b) » »

c) la película no existe. No hay celuloide en Barcelona. En Madrid hay película positiva, que solo puede ser empleada para copias de trabajo.

d) El revelado en Barcelona, teniendo en cuenta las alrmas, es decir de la corriente, es casi impracticable por dos razones:

1ª La interrupción de la corriente puede llevarnos a volver a filmar completamente ciertas escenas; se trata de una película de gran espectáculo; una figuración considerable, los aviones y los tanques no s son proporcionados por el ministerio de la Guerra, este ministerio hace para esta película un esfuerzo muy meritorio teniendo en cuenta que tiene muchas otras cosas que hacer, pero comprende la importancia del film, de todos modos sería exesivo pedirle que volviese a realizar los esfuerzos anteriores porque una interrupción de correiente aha estropeado la película.

2ª. Esta es la mas grave: la calidad. Una película como la que emprendemos debe de ser, técnicamente, de una cualidad que permita su proyección internacional. Las sociedades americanas habian tratado a base de la reejecución del film francés, los he traído a aceptar la sustitución del film francés por el film español, pero podemos ser llevados a aunar todos nuestros esfuerzos (per razon es de oportunidad política) para ganar tiempo, e intentar sustituir en todas las salas americanas la película española con subtítulos en ingles, a la película americana no terminada todavía.

Hipótesis que no podemos subestimar, ni tu ni yo, dada su importancia.

La conclusión es la siguiente: debemos comprar la pel'icula en Francia, ya que no existe en España; debemos revelar en Francia uno de los negativos;

los gastos de esa compra yd el revelado seran como mínimo 100.000 frs y como máximo 240.000 frs.

Como por otra parte pienso que la propaganda debe de pagarse a ella misma y que no es ayudar a España hacerse ayudar por ella debemos pensar que solo los derechos de SurAmérica para este film (teneiendo en cuenta las censuras en los estados más o menos fascistas) son porlo menos de una cantidad de 10.000 dólares—es decir 350.000 frs.—la película española se halla garantido por los solos derechos de los países de lengua española, sin tener en cuenta los derechos mundiales.

Solución inmediata: Para los técnicos y el material el Gobierno Español decidió entregar 100.000 frs., has entregado 50.000 (la última entrega que deseabas fuese de 50.000, fué de 25.000 por serle a Vicens imposible entregar mas) *Ha entregar lo antes posible* las 50.000 restantes, como todavía no he empleado todos los fondos tomaré de ellos para tener un adelanto de la película necesaria para rodar quice días.

Haz entregar después 40.000 frs.— los cuales servirán para pagar el adelanto que yo haya hecho sobre la película, lo cual nos llevará a un mes fecha. Si, durante ese mes vuelvo yo a Francia yo podré hacer pagar lo que falte.

Lo que te pido ante todo es de obrar lo más pronto osible poque estamos a vísperas de rodar (esta misma semana) los técnicos extranjeros mas importantes estan aquí, y todo retraso se paga, desgraciadamente, al precio de sus contratos...

Te telefonaré mañana por la tarde para citarnos y saber de tu opinión acerca de esto.

Siempre tuyo

ANDRÉ MALRAUX

Le Ministre d'Etat
chargé des Affaires Culturelles

1703

3, rue de Valois, Paris 1^{er}
19 Juillet 1963

Monsieur Max AUB
Euclidès 5 -3
MEXICO D.F. (5)

Mon cher Max,

L'édition espagnole de l'Espero,
publiée par Ercilla, est épuisée depuis
longtemps, et Ercilla a disparu, me dit-
on. Quel éditeur de langue espagnole
devrait être touché pour une réédition
éventuelle ?

Bien à toi .



André MAIRAUX



SERVICIOS COORDINADOS DE
RADIO, TELEVISION Y GRABACIONES
Universidad Nacional Autónoma de México
25 juillet, 1963.

Mon cher André,

Sans aucun doute: Joaquín
Mortiz, S.A., Guaymas 33, México 7, D.F.
Nouvelle maison d'éditions, premier ordre.

Bien a toi

Le Ministre d'Etat
chargé des Affaires Culturelles

3, rue de Valois, Paris 1^{er}
2 Août 1963

Monsieur Max AUB
Euclides 5-3
MEXICO D.F. (5)

Cher Max,

Merci. Je suis sans contact avec ledit éditeur - et il ne convient pas de faire intervenir l'Ambassadeur dans ce domaine privé. As-tu des contacts directs ou indirects avec Mortiz pour l'Espoir ?

Bien amicalement,



André MALRAUX

Le 7 aout, 1963.

Mon cher André,

Tu va recevoir une lettre de Joaquín Díez-Canedo, le factotum de Joaquín Mortiz. Comme tu verra c'est maintenant mon éditeur.

Je n'ai jamais vu la traduction en espagnol de L'Espoir mais si tu en avais un exemplaire, je la reverrai avec plaisir pour me rendre compte de sa fidélité.

Tu connais la mienne.

FORMA DGT-91

SERVICIO INTERNACIONAL



SECRETARIA DE COMUNICACIONES Y TRANSPORTES
 DIRECCION GENERAL DE TELECOMUNICACIONES
 SERVICIO TELEGRAFICO Y RADIOTELEGRAFICO CON TODO EL MUNDO

Prefijo y número—Procedencia—No. Palabras—Día—Hora—Indicaciones eventuales

NNN
 ZCZC RF71
 PARIS 12 24 1620

MONSIEUR MAX AUB EUCLIDES 5-3 MEXICODF5

FAIS COMME TU VOUDRAS
 ANDRE MALREAUX

COL MAX AUB 5-3 5

NNNN

951

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

Handwritten signature/initials

65 ÉLYSÉE II
78 LA CELLE SAINT-CLOUD
TEL 969-62-83

Le I_ septembre 1967

Mon cher Max,

J'ai été fort heureux de recevoir de tes nouvelles. Gallimard m'avait envoyé Dernières nouvelles de la guerre d'Espagne que j'ai fort apprécié.

En ce qui me concerne, tu auras sans doute appris que Guitte était morte (cancer du foie) voilà bientôt quatre ans et que je me suis remarié il y a deux ans. J'ai déménagé : tu trouveras ma nouvelle adresse en tête. Je travaille toujours au SOIR et en beaucoup d'autres endroits, notamment à l'Université de Bruxelles où je donne les cours de Déontologie de la presse et de l'Histoire du cinéma. J'ai publié l'année dernière un livre sur Wolfgang Stroheim où je révèle que ce prétendu aristocrate autrichien était en réalité le fils de commerçants israélites.

C'est une excellente idée de publier le scénario d'Espoir et j'espère qu'il y aura une édition française, maintenant que dans ses Antimémoires Malraux s'est décidé à publier son scénario sur Marie Ier, Roi des Sedangs.

André Thomas est mort.

Louis Page vit toujours ainsi que sa femme Boutault (je ne me rappelle pas son prénom) qui était notre script-girl. Boris Peskine vit aussi mais je ne l'ai jamais revu. Il avait fait le découpage technique d'après le scénario rédigé avant le tournage mais il n'est jamais venu en Espagne. Roland Tual (qui est mort) non plus : il a joué le rôle de directeur de production à Paris pendant le tournage. Tu dois savoir mieux que moi s'il a eu une activité quelconque pendant le montage, quand Corniglion-Molinier est devenu le producteur du film. Le monteur a été George (sans s) Grace, le premier mari de Suzanne Chantal, l'amie de Josette, qui est venue à Barcelone quelques jours.

Je t'envoie par pli séparé les photos que je possède (et que tu seras gentil de me retourner après usage) et l'article que j'ai publié dans l'Ecran français au moment de la sortie du film (avril 1945). J'ai écrit aussi quelques souvenirs de tournage, qui ont paru dans diverses revues et qui font 34 pages dactylographiées. Je ne désespère pas de les publier un jour en volume, avec d'autres textes.

Rappelle-moi au bon souvenir de ta femme. Je t'embrasse.

Denis Mack

(x) Mais je me souviens que dans le générique, tel qu'il existait en 1939 - il a été modifié en 45 -, son nom occupait tout un écran.
(Roland Tual)

Ce sont peut-être les mêmes photos que t'as envoyées Malraux car je lui en ai remis un second jeu. Néanmoins, j'aimerais, si tu t'en sers, que tu fasses figurer en-dessous "Photo Denis Marion", car c'est moi (ou Guitte) qui les ai prises. Je ne les légende pas, tu sauras bien le faire toi-même.

65 ÉLYSÉE II
78 LA CELLE SAINT-CLOUD
TÉL. 969-62-83

Le 26 septembre 1967

Mon cher Max,

Quand j'ai été chargé en 1944 de refaire les sous-titres français d'Espoir (bizarrement, les anciens étaient devenus incompréhensibles, milicien s'était chargé d'un sens odieux et tous les Français, à la suite de la résistance, s'imaginaient que les rebelles étaient les républicains), "on" m'a dit que le négatif avait échappé aux Allemands. Qui ? je ne sais plus, en tout cas pas Malraux qui se battait à ce moment en Alsace-Lorraine et qui d'ailleurs s'est complètement désintéressé de son film une fois qu'il a été vendu à un distributeur commercial, sauf pour se plaindre de la coupure opérée dans la descente de la montagne. En fait, si seul un positif a été conservé, rien de plus facile que d'en faire un contre-type, étant donné qu'il n'avait pour ainsi dire jamais été projeté. Tu pourrais, dans mon article, remplacer "le négatif et un positif" par "une copie".

Je possède, non pas le scénario français complet, mais de très nombreuses séquences. J'en ai publié en 1945 dans la Nef de courts extraits, avec l'accord de Malraux.

N'oublie pas de m'envoyer un exemplaire.

Toutes mes amitiés pour ta femme et pour toi.

Denis Navoy

65 ÉLYSÉE II
78 LA CELLE SAINT-CLOUD
TÉL. 969-62-83

M
Le 8 octobre 1968

Non cher Max,

Merci de m'avoir envoyé Sierra de Teruel. Toutes mes félicitations pour ton travail (je suis à peu près seul à pouvoir me rendre compte à quel point il était ardu). Ce sera un ouvrage indispensable à tous les critiques et historiens du cinéma.

Est-ce que je me trompe en croyant que quelques raccords de la séquence XII ont été filmés à Villefranche-de-Rouergue ? (Si je ne me trompe pas, tu as eu raison de ne pas les signaler non plus que les stock-shots utilisés).

Je recommande à la Bibliothèque de l'Université de Bruxelles d'acheter un exemplaire.

Tu serais gentil de me retourner les photos qui m'appartiennent. Voilà déjà deux professeurs d'université américains qui viennent me voir pour me demander des renseignements ou des documents en vue d'une thèse sur Malraux et j'imagine que la série n'est pas terminée.

Je présume que c'est toi le révolutionnaire étranger qui est à l'origine des émeutes de Mexico.

Quand viendras-tu à Paris ? J'ai bien peur de ne plus jamais aller au Mexique.

Je t'embrasse.

Manu

DENIS MARION

78 LA CELLE SAINT-CLOUD, le 2 novembre
65 Elysée IIMonsieur Max AUB
Euclides 5-3
MEXICO 5 D.F.

Mon cher Max,

J'ai bien reçu ta lettre du 10 octobre et les photos en retour. Merci.

Excellente idée d'écrire une biographie de Bunuel. Il compte parmi les plus grands réalisateurs, l'homme est fascinant et il a un très large public. Je ne possède pas moins de quatre monographies en français consacrées à son oeuvre.

Je ne l'ai pas personnellement connu avant 1939, je l'ai vu pour la première fois au Festival de Cannes en 1951. Il était membre du jury et avait été logé au Carlton. Le premier matin, le valet de chambre qui apporte le petit déjeuner frappe à la porte, s'entend répondre : "Entrez", pénètre dans la chambre, voit avec stupeur les deux lits jumeaux vides et non défaits, frappe à la porte de la salle de bains, entend de nouveau une voix qui vient de la chambre et découvre Bunuel couché sur la descente de lit. Il n'ose rien dire en posant son plateau et court tout raconter au gérant. Celui-ci demande à Bunuel s'il a à se plaindre du lit. "Pas du tout, répond Bunuel, mais ma sciatique m'interdit de coucher sur du mou." Le soir une planche de contre-plaqué était glissée sous son drap.

Seghers m'a demandé d'écrire un Malraux pour sa collection Cinéma d'Aujourd'hui. Avec l'accord d'André, j'ai accepté. Pourrais-je utiliser/ton introduction à Sierra de Teruel ? Je te soumettrai la traduction (à moins que tu ne préfères la faire toi-même). Par la même occasion, réponds-moi sur les plans qui ont été tournés en France.

Je suis désolé que ta santé ne t'ait pas permis de venir à Paris. C'est sans doute le coeur qui ne te permet plus de voyages en avion : ce qui me rassure sur ton état général (car ce n'est alors qu'une des petites infirmités qu'il nous faut bien supporter à nos âges) et me permet d'espérer que tu feras un de ces prochains jours la traversée en bateau.

Rappelle-moia u bon souvenir de ta femme. Je t'embrasse.

J. Laurif.

M

DENIS MARION

65 Elysée II, le 9 décembre 69
78 LA CELLE SAINT-CLOUD

R 14/1/70

Mon cher Max,

J'espère que ton retour à Mexico s'est bien effectué et que, plein de force et de courage, tu t'es mis à la rédaction de ton Bunuel. (Encore qu'il soit prématuré d'en parler, tu devrais te charger toi-même de la traduction française. Car je doute qu'il existe un Français qui connaisse assez l'espagnol et le cinéma pour assumer cette tâche.)

Puisque tu as bien voulu me le proposer, voici la liste des photos de Sierra ad-e Teruel que tu serais gentil de m'envoyer. Je les ferai contretyper et je te les renverrai aussitôt après.

Photos reproduites en hélio avec le numéro de référence au plan qu'elles portent en marge :

VII/2
IX/10 ✓
XXXVI/18 ✓
XXXIX ✓
/1
/19 ✓
/31 ✓
/49 ✓

Photos reproduites dans le texte avec indication de la page

22

59 ✓

95 (au-dessus)

143 Depuis trois jours, il neige et il gèle, la grippe règne. Nous vous envions d'être à Mexico.

(à elle x l'un vent)

Amitiés de ménage à ménage.

Mauf

T E S T I M O N I O S

De los testimonios aquí recogidos, los de *Manuel Berenguer* (operador-ayudante de André Thomas en *Sierra de Teruel*) y *Andrés Mejuto* (actor, que interpreta en *Sierra de Teruel* al capitán Muñoz) son el resultado de sendas conversaciones ante un magnetofón. Luego fueron retocadas, suprimiendo las preguntas, hasta dejar ambas intervenciones reducidas a textos no sujetos a una constante interrupción. Han sido posteriormente leídas, corregidas y finalmente autorizadas para publicarse tal y como aquí aparecen, con un tono coloquial que intenta conservar, no obstante, lo esencial de sus recuerdos.

El testimonio de Elvira Farreras (secretaria de André Malraux en *Sierra de Teruel*) fue escrito para el libro de Denis Marion sobre André Malraux editado por Cinéma d'aujourd'hui. Seghers. París, 1970. Allí aparece publicado bajo el título de "Une secrétaire espagnole, Elvira", en el apartado "Points de Vue. Témoignages", pp. 140-146, junto al testimonio de Max Aub que no es sino un fragmento del prólogo que este escribió para su edición de *Sierra de Teruel*. Denis Marion redujo el texto original y añadió dos notas explicativas. Fue nuevamente publicado, ya completo y con el título "Quan Malraux rodaba pels carrers de Barcelona", en *L'Avenç: El cinema a Catalunya (1896-1939)*. n.º. 11, 2ª época. Diciembre, 1978. Barcelona, pp. 42-46.

Con independencia del enorme valor de sus recuerdos globales, que Andrés Mejuto y Manuel Berenguer convocaban por vez primera para ser publicados, los testimonios de todos ellos han permitido efectuar numerosas precisiones en la ficha técnica de *Sierra de Teruel*. Merced al contraste de sus informaciones pudo determinarse el nombre de algunos actores que, con una pereza digna de los mayores elogios, habían ido apareciendo reiteradamente en las fichas técnicas elaboradas sobre *Sierra de Teruel* bajo denominaciones incompletas.

Era el caso de *Serafin Ferro* (normalmente consignado como S. Ferro) o *Miguel del Castillo* (habitualmente llamado Castillo). En otros casos se terminaba con omisiones tenazmente sostenidas como la de los atrezzistas, *Hermanos Miró*, el maquillador, *Carrasco* o el foto-fija, *Francisco Godes*, inéditos hasta ahora en los textos y en las fichas técnicas. El testimonio ya conocido de Elvira Ferreras había sacado de las brumas a Manuel López-Marín, María Luz Morales, Marta Santaolalla y Reiguera.

Además del avatar personal de todos ellos, una mezcla de orgullo y penalidades, sus declaraciones permitieron fijar episodios de rodaje, secuencias, el tipo de película o las cámaras utilizadas en *Sierra de Teruel*. Estos tres testimonios escogidos de entre todos los posibles, que por cierto no son muchos más (acaso el de *Juan Mariné* o el de *Antonio del Amo*, dado en la ficha técnica establecida por Carlos Fernández Cuenca en *La Guerra de España y el Cine* (Vol. II). Editora Nacional. Madrid, 1972. pp. 826-827, como colaborador en la planificación de algunas escenas), intentan subrayar el trabajo de los españoles en el film, un hecho que, por circunstancias bien conocidas, ha sido históricamente oscurecido.

MANUEL BERENGUER

(Director de Fotografía. En *Sierra de Teruel* fue operador, junto con André Thomas, bajo la dirección de Louis Page).

Yo venía del cine amateur. Había hecho una película en 16 mm. con un director que se llamaba Ferrer y que después tuvo un premio en Venecia. Cuando estalló la guerra a mí me interesaba tener la posibilidad de entrar en un servicio cinematográfico; me fui a la Generalitat y hablé en Laya Films con Jaume Miravilles y el director del departamento de Cinematografía, Castañe, que era en realidad un decorador. Pertenecía, pues, al Departamento de Cinematografía de la Generalitat de Cataluña y, como ellos estaban en contacto con Max Aub, entré en el rodaje de *Sierra de Teruel*. Primero fui foquista y después llegué, sencillamente, por abandono de los demás, a ser el director de fotografía de la película. Trabajamos con una película ortocromática de Kodak y, por primera vez, con una película ultrarrápida (super-spit) de la casa Agfa para rodar cuando las condiciones de luz eran muy malas. El material se revelaba en Foto-film y tuvieron que hacer una gran cantidad de pruebas porque era una emulsión desconocida. En aquella época la lente 3/3 no existía. Eran unos proyectores con unas parábolas y delante se ponía un cache de 1/4 o un 1/2, que era lo que resta luz. Filmábamos con dos o tres cámaras Debrie Super-Parvo y también se rodaba algo con la Eyemo, la cámara americana de treinta metros. Utilizábamos los focos que había en los estudios, que eran franceses, unas calderas tremendas; la que tenía más fuerza era de cinco kilovatios.

Todas las instrucciones técnicas creo que se hacían la noche

anterior. Al día siguiente, cuando empezaba el rodaje, se sabía matemáticamente dónde iba la cámara. Siempre había alguna pequeña modificación, pero venía dictada por la marcha del día.

Los miembros del equipo comentábamos las cosas de rodaje; ellos, los del sonido, querían hacer el mejor sonido posible y nosotros la mejor fotografía posible y discutíamos; metían los micrófonos en unos sitios que no había más remedio que hacer sombras, porque los proyectores no llevaban la lente Fresnel y no se podían dirigir. Teníamos que tenerlos todo abiertos, poner unos caches delante del proyector para restar un poco. El problema era que, como los proyectores abrían tanto, el técnico de sonido lo pasaba mal. Entonces pesaba mucho la influencia del cine soviético y aunque a nosotros no nos hubiera pesado habríamos tenido que recurrir a ella porque era la forma de expresión forzada por las necesidades. Es decir, había hambre, tanta hambre de película, que no existía negativo. Se rodaba con positivo y se procuraba por todos los medios dar a entender en un plano lo que normalmente necesitaba tres. Nosotros seguimos ese método inconscientemente, no digo que copiáramos nada... ¡Si no teníamos negativo!. El día que llegaron aquellas célebres cajas con película ultrasensible las mirábamos y teníamos miedo de gastarlas.

En aquellos tiempos pasábamos muchas penalidades, tenía mujer y un hijo y había que comer. Yo tenía un amigo en el consulado ruso que vino a España a rodar. Era Roman Karmen. Cuando se marchó me dijo *“quédate la cámara y trabaja con ella. Ya te la pediré”*. Y con ella trabajé en rodajes. Mi historia se hizo con esa cámara. Este hombre fue muy importante para mí. Fue también muy importante para mí la relación con Max Aub, que me salvó de un incidente grave. Yo estaba haciendo mi servicio militar en aviación y la Generalitat me había conseguido unos papeles que tenía que renovar cada treinta días. Uno de ellos lo tenía caducado y un día se le ocurrió a mi mujer ir a la peluquería. Entónces la acompañé y me quedé fuera y, de pronto, vinieron dos militares y me pidieron los papeles, vieron que estaban caducados y me llevaron a un cuartel. No, a una “checa”. Me metieron en una celda con puerta metálica y me tenían que juzgar porque era muy grave la falta. Yo tenía que estar en el frente y no estaba en mi puesto. Allí había unas quince o veinte personas. De pronto se me arriima uno y me dice: *“no te preocupes camarada que salimos”*, digo: *“bueno, bueno, vamos a ver”*, y me dice: *“ven, mira”*; tenían una bomba. Abren la puerta y gritan: *“al camión”*, y nos llevan al cine Coliseum. Un comisario político iba preguntando a los detenidos y cuando me faltaban tres para llegar al comisario político..., entró Max Aub. Se fue a hablar con los mandos y me soltaron inmediatamente. Y de allí nos fuimos juntos a rodar a los estudios Orfea.

El papel de Max Aub en *Sierra de Teruel* era muy importante, escribía y retocaba todos los diálogos. André Malraux dirigía a los actores. Conocía perfectamente el guión, puesto que era una obra suya. Esto no quiere decir que el director de fotografía —en este caso Louis Page— no le ayudara en ciertos momentos, y también ayudaba mucho un intelectual, López Marín. André Malraux me pareció un hombre excelente, de una cultura extensísima y, además de eso, una gran persona. Conmigo se portó maravillosamente.

En un determinado momento, Louis Page dejó el rodaje. No sé si es que iba a empezar otra película o que no vivía todo lo cómodo que él quería vivir. Antes se había marchado André Thomas, y entré yo en la cámara con Louis Page. Era en noviembre de 1938. Entonces nos hicimos cargo de la película, López Marín, Federico Ramírez, Jaime Piquer, yo... porque franceses sólo estaban André Malraux y el equipo de sonido. Recuerdo algunas secuencias. La del bombardeo, que se hizo lanzando las bombas desde el funicular. La del campo de aviación, una secuencia nocturna que se rodó con los proyectores y con la película ultrasensible de la casa Agfa que se trajo específicamente para eso. Solíamos ver copiones en los estudios Orfea. Allí ví varias secuencias más, también la del descenso de la montaña, que no era muy complicada técnicamente sino sólo una cuestión de tiempo, excepto que se bailaron y cantaron allí unas jotas, pero ya fue con poca gente. Y también la secuencia del avión, que se rodó aquí. Esa fue una de las partes que rodé yo en los estudios Orfea con un forillo. Se utilizaron para ella fragmentos de varios documentales. Luego hicimos en Tarragona la escena del cañón. Cuando rodamos en la calle de Santa Ana costó bastante trabajo porque la gente se asomaba a los balcones.

He visto *Sierra de Teruel* recientemente, después de la muerte de Franco. Volvieron como cataratas los recuerdos. Me pareció un testimonio fabuloso e irrepitible. Como si ahora, por ejemplo, tuviéramos la suerte de ver *El desembarco de Mallorca* que es algo que la gente desconoce. Yo iba en el “Almirante Miranda” con el capitán Bayo, que era el que mandaba la expedición. Estaba haciendo el servicio en la tercera escuadra de aviación y me dijo “*anda, pide película y lo que quieras que nos vamos a Mallorca*”. Fui a la casa Kodak, se cogieron los rollos necesarios y nos fuimos. Recuerdo aquel amanecer con Bayo, que estaba en el puente y me dijo “*vamos a desembarcar*”. Yo tenía una idea de los desembarcos completamente diferente de la realidad. El desembarco fue que bajaron una pequeña lancha motora, dos marinos con fusiles — que no se para que los querrían— mi ayudante, Francisco Pirelló, Bayo y yo. Nos fuimos a Puerto Cristo y desembarcamos; Bayo saltó a la playa y desde allí sacó un pañuelo y lo agitó... y entonces empezaron a venir las barcas cargadas hasta los topes con todos los milicianos. Aquellas barcas se fueron acercando a la playa y al llegar tenían unas rampas que

se abrían como unas bocas. Allí dentro iban los milicianos con sus escopetas, sus mujeres, que llevaban gallinas y pollos y otras cosas, porque ellas pensaban que en la guerra se tenía que comer. De pronto empezaron a zumar las baterías, empezaron a caer bombas por el lado de las barcas y cundió el pánico. Algunos llevaban hasta dos o tres escopetas y, al empuje, las barcas se fueron para adentro y los milicianos se fueron ahogando. Todo ese negativo que rodé desapareció.

Quienes controlaban *Sierra de Teruel* eran André Malraux y el Gobierno Republicano. Eso es la verdad. No cobré por la película, sino de Laya Films. Lo único que me daban era algo de lo que traían de Francia, sobre todo comida y leche para mi hijo. Cuando ya nos dimos cuenta de que se perdía la guerra, lo primero que pensamos es que había que terminar la película. Había que hacer lo increíble porque si no corría el riesgo de perder todo aquello y queríamos terminarla. Entonces no es que corrimos más, pero como teníamos pocos medios no íbamos tan deprisa como queríamos, porque nos faltaban camiones, nos faltaba de todo. Teníamos miedo de no terminarla.

Un día dejamos de rodar. Los nacionales estaban entrando en Barcelona. Entonces vi a Malraux por última vez, en el Hotel Majestic. Fui a decirle: “*me encuentro en estas circunstancias y me voy a marchar a Francia*”. Y él me contestó: “*pero vamos a ver ¿tú qué es lo que has hecho?, ¿la película?, ¿has hecho documentales?, ¿has hecho “La toma de Teruel”?, y ¿“El desembarco de Mallorca”?*” Mira, por eso no matan a nadie, tú tranquilo, quédate”. Así y todo yo estaba preocupado y me fui a Laya Films, en donde estaba citado con el ingeniero de sonido, que era un francés. Cuando llegué se había marchado con el camión de sonido. Me quedé por eso, porque *perdí el tren*. Después acabó todo contacto con la película. Un día escribí una carta a Louis Page porque se había dejado aquí un maletín y sabía que él quería mucho ese material porque había filtros y una gran cantidad de gasas para efectos especiales, pero jamás tuve noticias suyas.

Algún tiempo después fui a París y me costó muchísimo trabajo saber donde vivía Castañe, que era el jefe de la sección cinematográfica de la Generalitat. No he vuelto a ver ni a Castañe, ni a nadie. Al que si vi luego fue a André Thomas, en Madrid, en el Ritz. Estuvimos hablando de muchas cosas, menos de *Sierra de Teruel*. Nunca pensé que la película me podía perjudicar en mi vida y me di cuenta de la importancia de *Sierra de Teruel* mientras estaba rodándola, por eso hice toda la fuerza para estar en ella. Yo conocía a André Malraux y pensé que aquel hombre tenía que hacer algo muy importante y, efectivamente, hizo una película para los anales de la historia del cine.

Benidorm, 28 de Julio de 1989

ANDRÉS MEJUTO

(Actor. En *Sierra de Teruel* interpreta el papel del capitán Muñoz).

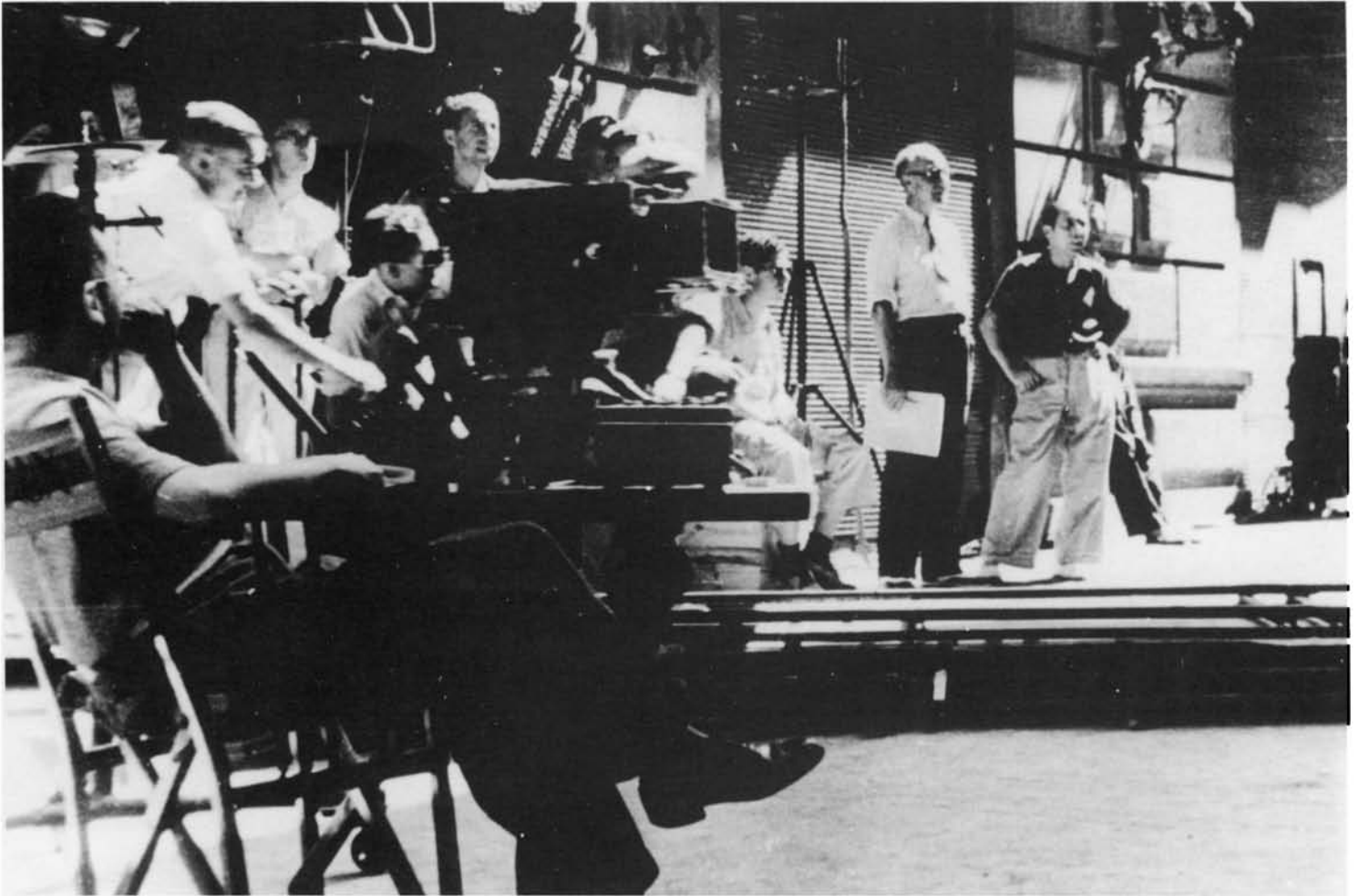
Yo había hecho anteriormente, al comienzo de la guerra, dos cosas como actor amateur; dos cosas muy importantes, dirigidas por Federico García Lorca en un club teatral fundado por él y que tituló *Club Teatral Anfistora*. Entonces era un estudiante y estaba alejado del mundo teatral y político. Hice varias cosas en teatro hasta que estalló la guerra. Poco antes me contrató una compañía de teatro como galán. Salimos de Madrid y fuimos a Badajoz; de las ferias de Badajoz fuimos a Barcelona y, estando en Barcelona, estalló la guerra. Me pasé aquella noche frente al cuartel de Atarazanas en una trinchera hecha con los adoquines de la calle, los colchones, las sillas de los bares, las mesas... me pasé toda la noche pegando tiros con unos fusiles que nos dieron en la plaza de la Universidad. Pasaban unos tipos con unos altavoces diciendo *“a por las armas en la plaza de la Universidad”*. Y a gatas, con las luces apagadas y sonando tiros por todas partes, como fuegos artificiales... desde las terrazas, desde los balcones, arrastrándome por la pared, fui hasta la plaza de la Universidad. Allí me dieron un fusil y con ese fusil bajé otra vez hasta las Atarazanas y así estuvimos toda la noche.

Al día siguiente fui a ver al director de la compañía que estaba en un hotel de las Ramblas. Nos fuimos de Barcelona a Alicante toda la compañía. Llegamos a Alicante y fuimos al teatro. En Alicante no pasaba nada, todo el mundo tomaba cerveza en las terrazas y no parecía que hubiera esa guerra que se decía

en los periódicos. Estuve en Alicante cinco días. Al quinto día me moría de vergüenza de estar en una terraza tomando mi cerveza, me fui a un cuartel sin decirle a nadie nada y me alisté. Del cuartel me mandaron a Madrid. Estando en las trincheras de Torrelodones aparecieron a buscarme Rafael Alberti y León Felipe; en un coche llegaron hasta allí, hasta el puesto de mando. Yo era entonces capitán jefe de operaciones de la División. Me dijeron: *“Venimos a buscarte porque queremos que vengas a hacer teatro”*, *“¿cómo a hacer teatro, tendremos que decirselo al jefe de aquí?”* —José María Enciso, se llamaba— un tipo fenomenal, comandante profesional que se había unido a las fuerzas populares. Este me dijo: *“únicamente te autorizo sin que abandones esto”*. Entonces iba a Madrid todos los días, por una zona batida por ametralladoras en la que teníamos que pasar con el coche a todo meter. Yo iba todos los días al Teatro de la Zarzuela, ensayaba y cuando terminaba el ensayo, cogía el coche, volvía allí y me metía en la trinchera. Así todos los días; y cuando debuté, iba, hacía la función y me volvía, la función terminaba a la una y media y a las dos estaba otra vez metido con mi ametralladora.

Estando así, vinieron a buscarme para hacer lo de André Malraux y tuvieron que autorizarme porque lo pidieron desde la central del ejército. Malraux había pasado a España con cinco aviones que regaló... una escuadrilla. Gente relacionada con Federico García Lorca, que tenía contacto con Malraux y con Max Aub, le indicó que había hecho cosas como actor y él me llamó a Barcelona en 1938. Fui a Barcelona, me instalé en una pensión y nos pusimos a hacer la película. Película en la que hoy rodábamos siete escenas y cuando al día siguiente íbamos a filmar las siguientes ya habían tirado los estudios, nos habían bombardeado de arriba abajo. El rodaje estaba hecho a trozos, con bombardeos, huyendo del edificio porque sabíamos que venían a bombardearlo. Porque Franco sabía que se estaba rodando esa película aquí y hacía todo lo posible por evitarlo. Con esa lucha increíble se hizo *Sierra de Teruel*, con un espíritu fenomenal.

Todos los actores y los técnicos del rodaje teníamos una relación muy buena. Yo era muy amigo de Julio Peña (gran galán del cine español). Julio Peña era de derechas y estando en Barcelona lo camuflé conmigo diciendo que era mi ayudante. El hizo un papel importante. Había otro chico en Barcelona, Ferrero, que era muy inteligente, muy culto, que no tenía nada que ver con los actores pero era tan inteligente, tan culto y tan preparado que podía hacer de actor. El que hizo el personaje de un campesino, no recuerdo su nombre (creo que se llamaba José), pero lo que nunca olvidaré es la increíble escena del avión porque nunca he visto tal sinceridad de interpretación. En realidad todos éramos amigos y estábamos muy unidos haciendo la película, todos. No había nadie que estuviera haciendo aque-



Max Aub (sentado), Louis Page (de pie)
y André Thomas (en la cámara)
(Calle Santa Ana, Barcelona)

llo por ganar dinero. No. Todo el mundo estaba haciendo esta película porque quería hacerla. Quizá el que no estaba de acuerdo era Julio Peña porque no lo sentía.

Mi personaje en *Sierra de Teruel* lo hice como siempre, desde el principio de mi vida en el teatro como actor. Al principio a mí los actores me parecían monstruos inalcanzables. Un día me hicieron una prueba que funcionó y descubrí que aquello era mi vida. Eran momentos de gran tensión, de guerra; momentos tremendos para todos y sobre todo para los que estábamos dentro de la batalla. Me dieron un personaje que era un personaje de la guerra y no tuve más que meterme dentro de ese personaje, que al mismo tiempo era yo, o sea, que no hice ningún estudio, ningún esfuerzo, nada. Hice aquello como podía haberme subido a una trinchera a pegar tiros, porque estaba dentro de mi hacerlo. Nadie me mandaba. Yo me fui a un cartel voluntario, nadie me dijo vete a un cuartel.

Desde luego, André Malraux dirigía. Se ambientaba un poco con Max Aub. Max Aub indicaba, con Max Aub discutía las escenas, Max Aub llevaba la parte técnica y él ponía su granito de arena, el de autor, él “como” quería hacerlo. Daba indicaciones, pero era sobre todo un ser excepcional, inteligente, sensible, humano. La película se terminó, bueno, no se terminó, estaba hecha como se hacen todas las películas: un trozo del final, otro del principio, a salto de mata y según estaba la aviación, según venían a bombardear. Había que inventarse los rodajes a diario, porque decíamos “mañana rodaremos”..., pero lo habían bombardeado por la noche. Había que inventarse otra historia. Las latas de película iban saliendo para Francia. Cuando los fascistas irrumpieron en Barcelona, yo esta adscrito al ejército en la defensa de costas, era comandante en jefe de defensas de costas de Barcelona. En Barcelona se produjo la desbanda. Fui al puesto de mando y me encontré con que allí no había nadie, que se habían llevado todos los papeles y todas las



La muerte del tabernero (A la derecha, de pie, *Max Aub*) (Cervera).

cosas. Me uní a un grupo de oficiales y empezamos a caminar hacia Francia. En Francia, campos de concentración a la orilla del mar, en invierno, con tres o cuatro grados bajo cero, desnudos, sin comer, sin beber, sin nada, tirados en la playa, acordados con pinchos de alambre y con unos negros senegaleses con las metralletas en la mano, cuidando que no saliéramos de allí, como si fuéramos ganado.

De uno de los campos, un día, por un altavoz, dijeron mi nombre. Entonces me fui con una maletita que me había hecho un carpintero en la trinchera con las tablas de las cajas de ametralladoras, en donde llevaba unas botas, un pantalón de esos de montar y una camisa. Salí de ese campo y los que me sacaron fueron unos cuáqueros ingleses que estaban informados por Pablo Neruda que, en aquel momento, era cónsul en París. Dio mi nombre y estos cuáqueros no se como me encontraron porque cuando yo oí mi nombre y acudí a la puerta del campo, allí se presentaron treinta mil hombres, ¡treinta mil!: todos se llamaban Mejuto, todos querían salir, claro, y nadie tenía una documentación que dijera “yo soy Mejuto”. Me abrí camino en-

tre la gente y me dijeron que allí tenían una documentación de Pablo Neruda para que saliera del campo y me marchara a París. Poco después llegué a Tolouse y allí me quedé hasta que vino a buscarme Pablo Neruda y me llevó a París a un piso alquilado a nombre de un francés, porque no se podía estar en París —ningún refugiado español aunque tuviera documentación podía vivir en París—. Y, esperando a que saliera el barco que nos tenía que llevar a América, un día voy por la calle, vuelvo una esquina y aparece André Malraux. Me mira: “Eres un aparecido”. Me da un gran abrazo y me dice: “¡Cómo te he buscado!. Y te he buscado por todas las razones: primero porque eres mi amigo y quería saber que te pasaba y segundo porque te necesito, porque la película está sin terminar”. La película había pasado también sus percances, porque parte de las latas de esa película habían estado en ese castillo de Gerona en donde estuvieron también muchos cuadros del Museo del Prado. Y allí estuvieron hasta que fueron a parar a París, pero aún faltaba mucho por rodar. Malraux me dijo: “hay que terminarla como sea”. Entonces, en los estudios de Joinville, camuflados algunos extras como españoles, hicimos algunas escenas



Codina (Schreiner), Max Aub (de espaldas),
Manuel Berenguer y André Thomas (en la cámara)
(La bajada/Collbató).

importantes que faltaban, escenas de ligazón, de unión. Después de hacer esas escenas, me llevó a un establecimiento y me compró una armónica que perdí un día... o me la robaron en América. Rodé durante una semana en París con André Malraux. Luego, como otros muchos, marché camino del exilio.

La primera vez que vi *Sierra de Teruel* fue en Uruguay en el año cuarenta y tantos. La vi en Montevideo por primera y última vez. Estaba en Buenos Aires, cogí un barco y me fui a verla. El público vitoreaba y aplaudía. Me puse a llorar... ¡qué belleza y qué horror!... Ver aquella película después de tantos años me causó una impresión tremenda, porque estuvo a punto de desaparecer. Estaba perseguida por los alemanes y por Franco. Al final de la película en el descenso..., al llegar al pueblo, el pueblo entero cantaba unas jotas. Malraux y Max Aub, como yo cantaba cosas populares y con amigos cantaba a dos voces y tenía una pequeña armónica, me pidieron que por qué no hacía la letra de esas jotas y yo hice tres letras de jota para esa escena. Era impresionante, esas jotas eran impresionantes. Las letras eran algo así: *“sólo con hoces brillantes, quien baja por*

Aragón, son los campesinos madre, que hacen la revolución, contra los tanques y cañones porque tienen la razón”. Esa era una de las jotas. Otra era: *“Nos quieren colonizar, ya vienen los invasores con la muerte entre las manos, son alemanes e italianos y por los campos de España mueren parientes y hermanos”*. Aquello se grabó y se rodó. Para aquella escena se utilizó a todo un pueblo. Eran todos gente del pueblo. Gente que, además, se lo creía. Las mujeres lloraban cuando pasaba, me miraban las heridas. Ya no he vuelto a ver la película. Aquí, en Madrid, la pasaron, pero no se que estaba haciendo y no pude ir. Por cierto, duró más tiempo de lo que pensaba, pensaba que iba a estar un mes y estuvo varios meses.

Ahora, cincuenta años después de haber estado en el rodaje de *Sierra de Teruel*, creo que tendría que haberse exhibido mucho más, porque era una conciencia de las cosas. Cosas que se hacen en pequeños grupos... y *Sierra de Teruel* no es para pequeños grupos, es para grandes masas.

Madrid, 19 de julio de 1989

ELVIRA FARRERAS

(Secretaria de André Malraux durante el rodaje de *Sierra de Teruel*)

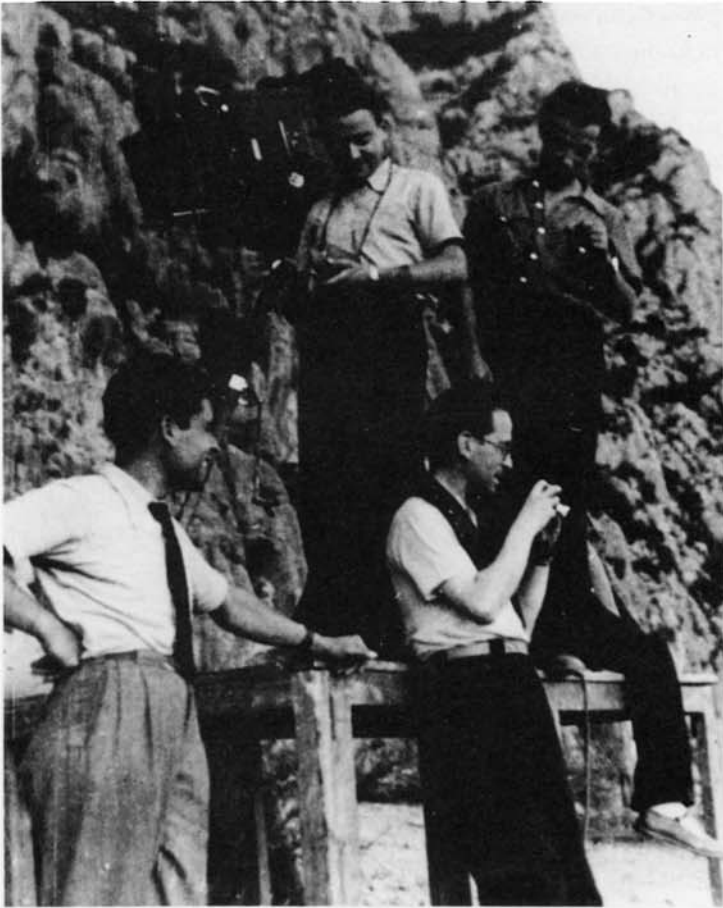
“**E**n el fondo no has cambiado”. Estas fueron las primeras palabras que me dirigió André Malraux desde su salida de España en enero de 1939. Hay que decir que fue gentil, pues eso, para una mujer con 29 años, 4 niños y catorce kilos más, es todo un detalle... y este “*en el fondo*” es profundo; un abismo.

Eso sucedió en París, el día de la presentación de la Gran Exposición Picasso en el Grand Palais, en diciembre de 1968, exposición debida al talento artístico y a la gran voluntad de Malraux. Yo había estado siempre al corriente de la vida y de las actividades de mi antiguo “patrón” a través de la prensa y por unos amigos comunes: Guitte y Marcel Defosse y Max Aub. Por otra parte, casi siempre había contestado a las felicitaciones que le mandaba cada año por Navidad. Precisamente, un año en que el timbre postal del Ministerio de Asuntos Culturales no fue reconocido por los empleados del servicio de Correos de Barcelona, tuve que pagar doble franqueo como si se tratara de una carta sin timbrar. Aquello me divirtió mucho. Siempre que tengo ocasión le mando recuerdos, a veces a través de M. Gaston Palewski (recontrado en casa de Picasso), y a veces a través de Georges Auric, cuando vuelve a París después de sus visitas a Barcelona. He seguido siempre de lejos sus inquietudes y trabajos, leyendo todo lo que ha publicado, pero sin haberlo vuelto a ver desde 1939. No quería perderme esta ocasión de testimoniarme mi amistad y admiración. En el Grand Palais, una mul-

titud esperaba la llegada del Ministro, encargado de inaugurar la exposición. La Guardia Republicana, con uniforme de gala, saludó la llegada de Malraux y demás autoridades, comenzando aquél de inmediato a recorrer las salas, deslumbrantes por las obras de Picasso, del que estaban representadas todas sus épocas. Detrás seguía el resto de acompañantes y yo no encontraba el momento para saludarlo. Cuando el grupo de autoridades se detuvo delante de “El Arlequín” donado por Picasso al Museo de Barcelona, en 1917, me acerqué al cuadro y saludé a Malraux diciéndole que habíamos venido de Barcelona con “El Arlequín” para felicitarlo por el extraordinario éxito de la exposición y para agradecerle el inmenso trabajo que había realizado para organizar y reunir tantas obras del gran pintor que, según la “Enciclopedia Británica”, es un pintor “*atalán nacido en Málaga*”, cosa que divierte mucho a Picasso. Fue entonces cuando Malraux me reconoció y me dijo lo que he reproducido al comenzar esta historia.

Pero volvamos 30 años atrás. Corría junio de 1938. Yo trabajaba en la Subsecretaría de Armamento y en aquellos momentos precisos, en Barcelona, como intérprete de alemán de un oficial ruso que hablaba esta lengua, pues entonces había poca gente que hablara el ruso aquí. El despacho estaba muy lejos de casa y, debido a las alarmas y bombardeos, me veía obligada con mucha frecuencia a hacer el camino a pie, hasta que el oficial se marchó y tuve que cambiar de trabajo, pasando a una sección más rutinaria. Fue entonces cuando una gran amiga de la familia, la señora Gutiérrez Abascal, esposa del director del Museo de Arte Moderno de Madrid, refugiados en Barcelona, y amiga también de Max Aub, me dijo que un escritor francés, Premio Goncourt, que había combatido como voluntario de aviación en la guerra en España, quería filmar un película sobre nuestra contienda basada en su novela *L'Espoir*. Necesitaba una persona que hablara francés y supiera mecanografía. No estaba segura de saber hacer bien aquel trabajo, pero me presenté en seguida. Trabajar con un intelectual héroe de guerra y que además tenía una aureola por sus viajes y novelas sobre el Extremo Oriente, todo eso me deslumbraba. Era más apasionante ese trabajo que el que me esperaba en el despacho de armamento: preparar y copiar listas inacabables de bombas, obuses, granadas, etc...

Desde el momento en que me presenté en su despacho (“Producción A. Malraux” —Avenida 14 de Abril 442 bis) me hizo sentar ante una máquina de escribir y comenzó a dictarme secuencias del film, cartas, etc. O sea, que sin ningún tipo de prueba, me había contratado. Yo estaba muy emocionada y estoy segura de que hice muchas faltas, pero Malraux hizo como si no las viera. Esperaba encontrarme ante un personaje un tanto sofisticado, no sé muy bien por qué, pero esperaba encontrar-



*Louis Page, Manuel Berenguer
y Max Aub (Bajada).*

me con un personaje del tipo de un Barón de Richthofen. Mi sorpresa fue grande cuando me encontré con un hombre tan modesto, él que era un fuera de serie, y que estuvo tan amable conmigo cuando se percató de que ni mi francés ni mi mecanografía eran perfectos. Nunca me amonestó cuando, sobre todo al principio, mi trabajo no le gustaba del todo. Nunca me habló de sus acciones de guerra en la aviación ni de las aventuras de toda clase que había tenido a lo largo de sus viajes (seguramente lo guardaba todo para sus "Antimemorias"). Además de copiar textos y cartas en francés, tenía que contestar las llamadas telefónicas que venían de París, así como encargarme de llamar a París. Hablaba a menudo con Roland Tual, Laurent, Vicens, etc. (todavía recuerdo el número de Tual: Gutenberg 19-81; y el de Laurent: Balzac 19-45), para pedirles su opinión sobre unas secuencias del film, para reclamar película virgen, que nos tenía que llegar a través de la Embajada de España, pues la necesitábamos con urgencia, ya que la que teníamos se acababa, para preguntar cuando volverían a Barcelona los técnicos de franceses: Page, Thomas, Boutault o Denis Marion, que iban y venían de París, etc. Sobre estas llamadas telefónicas, hace unos años, en una cena con motivo de un premio literario catalán, me senté al lado de Jaume Miravittles, que acababa de regresar a España, y me contó lo que le sucedió cuando era Comisario de Propaganda de la Generalitat de Cataluña.

La "Producción A. Malraux" tenía el despacho en la planta baja del inmueble del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña y el teléfono era el mismo que el que utilizaban los productores del film. Un día J. Miravittles recibió una comunicación de la Presidencia del Gobierno de la República Española en la que se le preguntaba cómo era posible que hubiera tal cantidad de llamadas telefónicas a París por parte del Comisariado de Propaganda, hasta el punto de que el acuerdo de reciprocidad para las conferencias telefónicas entre España y Francia estuviera completamente desnivelado. Al principio él no se explicaba de qué conferencias telefónicas se trataba, pero cuando conoció la causa, nos dejó seguir haciendo nuestras numerosas llamadas a París, y de la reciprocidad, una vez acabada la guerra, no se ha vuelto a hablar nunca más.

El film se rodaba entre los Estudios Orfea y las calles de Barcelona, entre ellas las de Santa Anna y Montcada. Las secuencias de las escenas de aviación se rodaban en el aeropuerto de Canudas, en el Prat de Llobregat, y las de montaña, en Collbató. Las escenas de pueblo en Cervera, Tarragona y en el Pueblo Español del parque de Montjuïc de Barcelona, donde hay una imitación de muchas casas y calles típicas de toda España. En la película hay una escena rodada en un patio de la calle Montcada donde se ve una hermosa ventana gótica; actualmente, este patio pertenece al Museo Picasso de Barcelona. Frecuentemente, durante el rodaje de las escenas del film, ya fuera en las calles o en los estudios, había que interrumpir el trabajo, pues las sirenas anunciaban la alarma y había que recoger las cámaras y aparatos de toda clase en las casas y refugios. Todo eso era trabajo para los "scripts" a la hora de ponerlo todo en orden y de volver a comenzar una vez pasado el peligro. Malraux daba siempre sensación de una gran serenidad y coraje, al igual que Max Aub y Denis Marion. Entre los actores y comparsas había de todo: unos, valerosos; otros, miedosos. Cuando se rodaba en el estudio, como estaba situado en la montaña de Montjuïc, al sudoeste de la ciudad, y justo al otro lado de la loma estaban los depósitos de gasolina que abastecían a los barcos que llegaban al puerto, los cuales continuamente eran blanco de los bombardeos aéreos, entonces, los más miedosos, yo entre ellos, salíamos del edificio y nos tirábamos a tierra sobre el césped del parque cuando oíamos silbar las bombas que caían al otro lado de la loma. Un día, los Junkers acertaron de pleno en los tanques de gasolina y la humareda del petróleo quemado

cubrió media ciudad durante algunos días. Casi no se veía el sol. Como entonces no se podía trabajar en el estudio por la humareda, se aprovechó para rodar las escenas de montaña en Collbató, cerca de Montserrat. Era imponente ver cómo Malraux, hablando muy poco español, se hacía comprender por los campesinos que hacían de comparsas en el film, el dramatismo de las escenas y cómo éstos últimos escuchaban las indicaciones que traducían los asistentes españoles Fernando G. Mantilla y López Marín. Entre los españoles que colaboraban en el film estaba también María Luz Morales, que era crítica de cine en el diario “La Vanguardia” de Barcelona y directora literaria de la Paramount para los doblajes de los films extranjeros.

Malraux, con su gran cordialidad, a pesar del desorden de horarios a que le obligaba el rodaje del film, inconvenientes de la guerra, pues cortaban la corriente eléctrica en el momento menos pensado y había que paralizar todo el trabajo, o bien había que rodar en plena noche, no tuvo nunca problemas con el personal, que era de lo más estrambótico que se pueda imaginar: los intelectuales Max Aub, Denis Marion, María Luz Morales; los actores Josep Santpere, que había hecho revista en el Paralelo (el barrio alegre) y estaba haciendo un Comandante Peña de lo más serio y dramático, con una emoción y dignidad loables en su papel. Andrés Mejuto y Julio Peña, figuras del cine que aceptaban con el mayor respeto las más mínimas indicaciones de Malraux, al igual que Pedro Codina y José Lado, actores consagrados. Los operadores Thomas y Manuel Berenguer, su asistente Federico Ramírez, la “Claquette” Reiguera, la señorita Boutault, “script”, el delegado del sindicato de actores, Serramia, hombre poco evolucionado (C.N.T.) pero con un gran respeto hacia el director y siempre dispuesto a resolver los problemas que surgieran en el rodaje —y los hubo...—, los directores de producción españoles, todos aceptaban y respetaban las más mínimas indicaciones y órdenes de André Malraux. A nosotras, las secretarías, Marta, Zoé y yo, Elvira, tanto si trabajábamos bien como si no hacíamos las cosas a su gusto, nunca nos dirigió ninguna palabra desagradable. Cuando alguna cosa no funcionaba bien, él se iba, su tic más acusado, e intentaba encontrar la solución al problema, cosa que hacía sin molestar a nadie o se olvidaba del asunto y no volvía a mencionarlo. Siempre estaba dispuesto a complacer a quien lo necesitara; cuando los técnicos franceses estaban de malas y querían volver a París, él encontraba la excusa de enviarlos a buscar algo, un aparato o unas lámparas, etc., para que pudiesen salir del ambiente de guerra que se respiraba aquí.

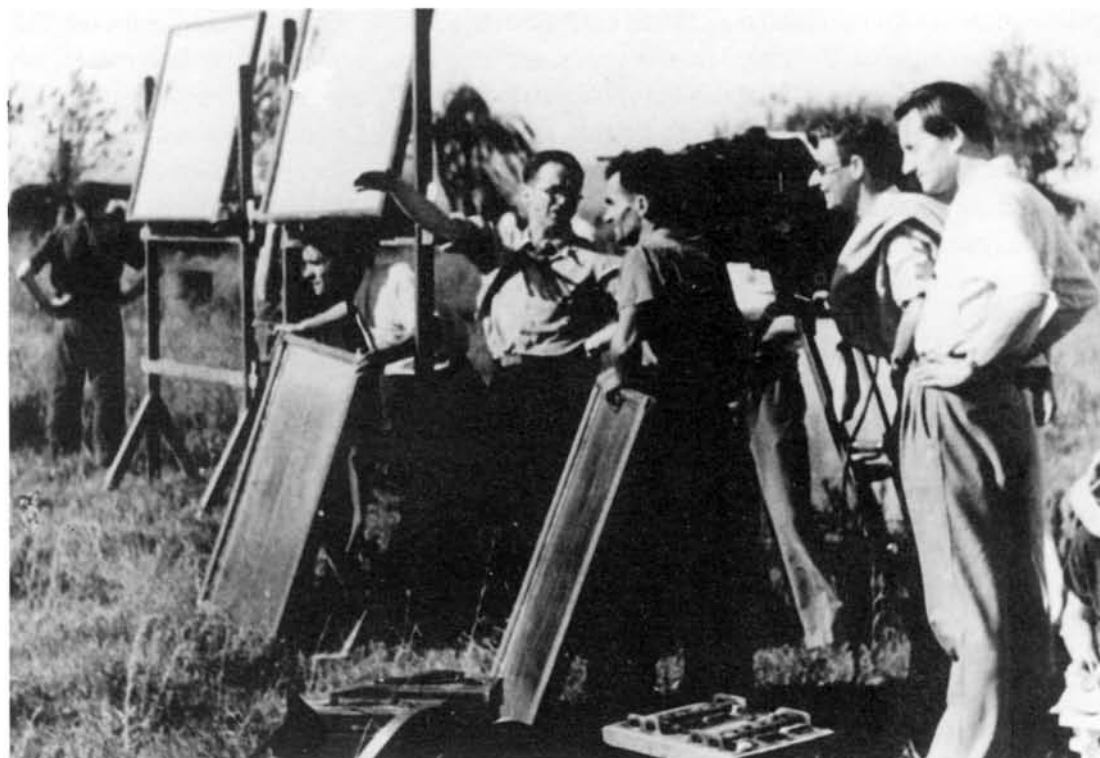
Recuerdo que cuando las escenas del film tenía que rodarse en Tarragona, le pregunté si podía ir con toda la tropa, pues tenía un hermano que estaba de soldado-médico en el Hospital de Sangre de la Sabinosa, a pocos kilómetros de Tarragona y al que

hacía tiempo que no veía. Mi presencia allí no era necesaria para la buena marcha del film y si me hubiera quedado en Barcelona, la “Producción A. Malraux” se habría ahorrado el pagarme el hotel durante mi estancia en Tarragona. Malraux me autorizó en seguida para ir con ellos y me dio muchas órdenes de trabajo (entre ella el teléfono) para que yo no tuviera la impresión de ser un parásito entre ellos. Una vez en Tarragona, sucedió algo muy divertido. Tenía que encontrarme con mi hermano en un cruce de la carretera, un poco antes de la entrada del pueblo, pero como mi hermano pudo salir un poco antes de la hora acordada, entró en el pueblo buscando dónde encontrarme. En un supermercado encontró a un hombre que hablaba francés y le pregunto si sabía donde estaba la calle Móstoles. El francés, que no era otro que A. Malraux, se echó a reír y le dijo que aquella calle era una calle imaginaria que salía en su película, pero que no existía en la realidad. Entonces se conocieron y le indicó a mi hermano dónde me encontraba yo en aquellos momentos.

Toda la producción estaba concentrada en el Hotel París. Yo había establecido mi despacho en una habitación del piso 3º, con la máquina de escribir, y cada vez que llamaba por teléfono (mi especialidad), y eso era muy a menudo, tenía que bajar a la planta baja, donde se encontraba el aparato: buena gimnasia... Las escenas del cañón fueron rodadas con gran realismo, hasta el extremo de que en una de las escenas explotó una bala a pocos metros de una barca que estaba en la playa y que los pescadores preparaban para hacerse a la mar. Alguna gente del pueblo hizo correr la noticia de que se luchaba por las calles y que la guerra había llegado a Tarragona. Se tuvo que aplazar la vuelta a Barcelona 24 horas, pues había que esperar la llegada de una bala que era imprescindible para acabar una escena del cañón.

Durante nuestra estancia allí y cuando se había acabado la faena, aproveché para ir a la playa con Max Aub y Josette Cloth; corría el mes de septiembre y hacía un tiempo caluroso y soleado. Josette no había traído el bañador y tuvo que ir a comprar uno a Tarragona, cosa nada fácil si se tiene en cuenta que era fin de temporada y en un momento en que el turismo era prácticamente inexistente, igual que los turistas españoles, que tenían otras cosas que hacer en lugar de tomarse vacaciones. Ella, que era una mujer muy bella, con un aire de intelectual, que siempre nos sorprendía vistiendo con simplicidad pero muy “chic”, tuvo que ponerse un bañador pasado de moda. Pero el baño bien valía ese pequeño inconveniente. Todos admirábamos su valor al venir a España en plena guerra, a enfrentarse con los bombardeos, la falta de víveres y toda clase de incomodidades. Por la noche, después de cenar, los técnicos y actores jugaban a cartas y se divertían hablando y riendo hasta muy

Max Aub (brazo en alto),
André Thomas y André Malraux
(Prat de Llobregat)



tarde, cosa que hacía imposible el dormir. Entonces me iba a pasear con Max Aub y Denis Marion, y alguna vez también con Josette y Malraux, a ver el mar, que aquellos días estaba acompañado de una luna llena formidable.

Años después, cuando conocí la muerte trágica de Josette, pensé mucho en las frecuentes conversaciones que habíamos tenido en la playa o en el estudio, cuando yo me dolía de nuestra guerra, de que mi novio estaba en el frente e ignoraba lo que nos pudiera suceder, y ella contestaba siempre: *“Sí, ciertamente vivimos una época movida, pero nosotros somos jóvenes y tenemos un ideal. Quizás algún día llegue la paz, pero nosotros seremos viejos y pensaremos en estos días que vivimos y que ahora encontramos tristes recordando nuestra juventud”*. Quién había de pensar que ella, tan llena de vitalidad, no llegaría a envejecer.

Cuando ya estaba en Barcelona, recibí una llamada telefónica de Port Bou. En el otro extremo de la línea una voz de mujer que se llamaba Madame Malraux y que quería saber si su marido podía enviarle un coche para poder llegar a Barcelona. Yo, una jovencita intimidada, corrí y con el mayor secreto previne a mi patrón de que una mujer que se llamaba Madame Malraux le quería hablar. Entonce Malraux comprendió mi turbación y me dijo simplemente: *“Sí, es mi mujer, Clara; precisamente viene para hablar de nuestro divorcio. Dile que irán a buscarla”*. Clara tenía mucha clase, pero era completamente distinta a Josette. Estuvo unos pocos días en Barcelona y se volvió a París.

Cuando se rodaba en el estudio de Montjuïc, que era de la compañía “Orphea Films”, disponíamos, entre éste y el despacho, de dos coches cedidos expresamente por el Presidente Dr. Negrín y en los que íbamos de un lado a otro con los técnicos, los directores, actores y secretarias, pues primero se concentraba a los actores en el despacho y luego se les acompañaba al estudio. Fuera del caso de las escenas de “bistro” o de las otras donde salían paisanos, Max Aub y Denis Marion bajaban del estudio a la plaza de España y elegían unos cuantos tipos de los refugiados de la España franquista llegados a Barcelona y que charlaban calentándose al sol. Elegían algunos y los llevaban al estudio para que Malraux decidiera cuáles eran los más indicados para salir en la película como extras. Un día que había que rodar una escena de “bistro”, Malraux decidió que tenía que salir una damajuana encima de una mesa. Los proveedores de material de decoración, atrezzo y toda clase de accesorios eran los hermanos Miró, que proporcionaban los muebles y objetos más diversos para los films que se rodaban en Barcelona, para algunos teatros e incluso para el Gran Teatro del Liceo. Uno de ellos, que decía hablar francés, tradujo damajuana por dama juana y creyendo que se trataba de una escultura, quería traer una, pero afortunadamente Max Aub estaba allí e intervino en la discusión diciendo, con las “rr” muy marcadas, que lo que se necesitaba era una “garrafa”.

El invierno estaba próximo y las complicaciones para la llegada de material y copias reveladas aumentaban. El frente de guerra se acercaba y el ejército republicano necesitaba hombres. Al-

gunos actores y técnicos españoles del film estaban en edad militar y debían marchar al frente. Malraux tuvo que firmar bastantes documentos declarando que aquellos soldados le eran muy necesarios y que era preciso que se los dejaran para acabar el film. De ese modo seguían trabajando para Malraux como si estuviesen movilizados, al igual que los dos chóferes de los coches que estaban a su disposición, que pertenecían al cuerpo de carabineros y eran soldados de servicio. Algunas veces, cuando el trabajo se alargaba hasta la noche, aquellos coches nos llevaban a casa, pues a aquellas horas no había ningún medio de transporte. Muchas veces fui con el fotógrafo Godes, que vivía cerca de mi casa.

Algunas de las escenas previstas fueron imposibles de realizar por falta de medios y material, entre ellas la de los tanques y de las vacas. Malraux tuvo que cambiar algunas secuencias del film, y como en el despacho sólo se disponía de una sala y siempre estaba abarrotada de gente que hablaba sin parar de la falta de tabaco, de víveres, y, alguna vez, del film..., entonces me pidió que fuera a trabajar al Hotel Ritz, donde se alojaba. En uno de los coches y con el soldado chófer llevando una máquina de escribir, que no era muy manejable y que nos había dejado J. Miravittles, me fui al Hotel y en su habitación él me dictaba las escenas modificadas con toda tranquilidad y paseando arriba y abajo. Cuando acababa, cogía de nuevo el coche y la máquina y hacía el Hotel Majestic, donde Max Aub y algunas veces María Luz Morales me dictaban la traducción al español de algunas escenas que a veces había que rodar justo al día siguiente, en lugar de las que se había previsto al comienzo del film. La máquina se quedaba en el coche, pues Max Aub tenía una en su habitación.

En el mes de noviembre, Denis Marion, Thomas y Page volvieron a Francia y fueron los técnicos Piquer, Berenguer y Reiguer los que se encargaron de acabar el rodaje del film. En diciembre, López Marín se fue a París y Malraux me nombró, para sustituirlo, secretaria de producción, pero esta nueva categoría iba a durar bien poco. Las Navidades de 1938 fueron todavía más tristes que las de 1936 y 1937; el frente de guerra se acercaba cada vez más y las alarmas aéreas eran más frecuentes. Nos llegó un paquete de París, enviado por Denis Marion, que fue muy bien recibido, pues contenía exquisiteces de las que hacía mucho tiempo que estábamos privados. Al comenzar enero de 1939 se hicieron todos los esfuerzos posibles para acabar el film, pero el rodaje de cada escena exigía más y más sacrificios por parte de director, actores y técnicos, y el dramatismo de las escenas era ciertamente conseguido y sincero. El trabajo en el estudio era toda una epopeya, ya que estaba tan cerca del puesto y de la entrada sur de Barcelona que se podía considerar en plena zona de objetivos militares.

El 20 de enero comenzó a desfilar por las calles de Barcelona la procesión de gente que vivía en los alrededores del ya roto frente del Ebro. Desde la ventana del despacho de la Avenida 14 de Abril (hoy Avenida del Generalísimo Franco) se veía pasar los carros tirados por caballos y mulas famélicas, cargados de trastos, muebles, colchones y niños revueltos con los paquetes, los hermanos mayores a pie y las mujeres obligando a los cansados animales a seguir el camino hacia Francia, sin saber hasta dónde podrían llegar. Las carreteras que conducían a la frontera estaban bloqueadas de tantos coches; muchos de ellos, estropeados o sin gasolina, fueron lanzados al mar o contra las rocas que bordean la carretera que une Llansà y Cerbère.

Como era imposible cualquier trabajo, se decidió cargar en un camión todo el material y el trozo de avión necesario para rodar las últimas secuencias del film y acabarlo en Francia. En el momento del adiós, me despedí de Malraux, que me llamaba "la risueña Elvira", de Max Aub y de todos los que les acompañaban. ¡Quién sabía cuando nos volveríamos a ver! Se fueron todos con la esperanza de seguir luchando y de servir a la causa de la libertad. Volví a encontrar a Denis Marion 15 años después, en París, y a Malraux y a Max Aub 29 años después... y todo sigue.

El 24 de enero volví al despacho. Quería comprobar si me había dejado alguna cosa. En el Comisariado de Propaganda no había nadie, tan sólo el conserje. En un cajón había dos fotografías del rodaje del film, de cuando estuvimos en Tarragona. Las cogí y las guardé en un cartón y me las llevé a casa. Iba a pie. Las calles estaban llenas de mujeres y niños que acababan de saquear los depósitos de alimentos y que iban con los brazos llenos de paquetes de arroz, azúcar, leche condensada... etc., y se los llevaban a sus casas o a los refugios. Se oía silbar sobre la ciudad a los obuses que disparaban los cañones situados al sur de Barcelona y que caían al otro lado, en los barrios de Sant Andreu y Horta, por donde pasaban las carreteras que tomaban los fugitivos.

El 26 de enero enmudecieron las bombas y tan sólo se oían disparos de fusil y de ametralladora. Me subí al tejado de casa y vi bajar por las montañas, como si fueran hormigas, los soldados moros y del tercio. Todo había terminado. La guerra había acabado para Barcelona.

(Traducido del original catalán por LLUIS YSERN LAPARDA).

I N T E R P E L A C I O N E S

Durante los cincuenta años que han transcurrido desde que se proyectó *Sierra de Teruel* (Espoir) no han dejado de aparecer textos, críticas e interpelaciones sobre ella en los más variados registros. El rechazo agresivo, la decepción, el entusiasmo, la adhesión ciega, el desinterés, el estudio crítico o la aproximación rigurosa han ido acompañándola y, en casi todos los momentos, puntuándola. Los respetables nombres de George Sadoul, Jean Mitry, Albert Camus, André Gide o Louis Aragon y una lista ciertamente finita pero abundante de otros muchos nombres también notables, han ido generando texto y forzando los límites del decir hasta acumular una voluminosa documentación crítica sobre *Sierra de Teruel* (Espoir). Quizá por ello ha sido particularmente difícil (habrá quien llame a esto arbitrariedad) escoger textos o interpelaciones que añadieran algo a los objetivos trazados para esta edición concreta.

Así, por reducción de lo decible, acabaron escogiéndose las que finalmente publicamos. Acaso no sean las mejores, quizá tampoco sean las más representativas, tal vez no sean suficientes en número, pero añaden informaciones y puntos de vista muy germinativos. Es probable que una selección minuciosa y rigurosa de textos del libro de Denis Marion sobre André Malraux, o algunos fragmentos muy escogidos del libro de John J. Michalczyk, o una selección de textos y críticas españolas al film, o mejor aún, un panorama internacional de interpelaciones sobre *Sierra de Teruel* (Espoir) hubiera resultado interesante habida cuenta del poco material traducido al castellano de que disponemos. Interesante, sin duda, pero no *imprescindible*.

A propósito de Espoir o del estilo en el cine, de André Bazin, apareció publicada en *Esprit* en 1945 y fue incluida después en *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*. Union Générale d'Éditions. Paris, 1975, pp. 175-188. Esta interpelación es fiel exponente de las posiciones digamos "clásicas" de André Bazin y comparadas con las que se produjeron en la misma época en Francia (René Jeanne, Georges Altman, Jean Nery, Jean Queval, Henri Rochon, Albert Ollivier, Jacques Natanson, François Chalais, Jean Fayard...) es la más sólida y coherente, tanto que provocó una educada *Respuesta a André Bazin* por parte de André Malraux el 8 de marzo de 1946 (?) que fue incluida en la ya citada edición de André Bazin (pp. 190-192). Estos dos textos han sido tomados de la edición italiana dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza que, con motivo de la Bienale di Venezia de 1976, publicó *Sierra de Teruel, En el balcón vacío, Les deux memoires* en *Documenti 3/Cinema. Spagna 1936-1976* (pp. 35-41). *André Malraux*, de Claude Mauriac, es un capítulo de su libro *Petite littérature du cinéma*. Editions du Cerf. Colección 7°. Art. Paris, 1957. pp. 30-32 y *Malraux, una vida en el siglo*, de Jean Lacouture, es un fragmento del libro *André Malraux*, Editions du Seuil. Paris, 1973, pp. 252-257.

Ninguna de las fotos que ilustran este apartado pertenece al archivo fotográfico sobre *Sierra de Teruel* (Espoir) incluido en el *Legado Max Aub* y depositado en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

A PROPÓSITO DE *ESPOIR* O DEL ESTILO EN EL CINE

ANDRÉ BAZIN

Ya han sido muchas las críticas que han subrayado, con razón, el parentesco entre el libro y la película y han expresado sobre la propia sustancia de la obra, sobre su valor intrínseco y sobre la actualidad que le confieren los recientes acontecimientos históricos, juicios que yo, habiendo llegado un poco tarde, no podía sino repetir. Pero *Es-poir* es una obra de tal calidad que puede soportar análisis detallados. Por tanto, considero como un hecho ya dado el juicio casi unánime que le ha tributado la prensa en el momento de su aparición en el Max Linder y me limitaré a algunas observaciones desde el punto de vista estilístico, con las cuales, en mi opinión, puede llegarse muy lejos.

No es casual que Malraux sea el escritor contemporáneo que mejor ha hablado del cine, ya que entre su estilo y el lenguaje de la pantalla existen afinidades profundas. Creo que él ha sido el primero en observar el papel de la elipsis en el cine y la importancia cada vez mayor de esta figura en la novela contemporánea (y especialmente en la suya). Sin embargo, esta afinidad revela en su puesta en práctica una confusión que no habría podido en absoluto suponerse *a priori*. La elipsis en la película de Malraux tal vez no tenga menos eficacia que en el libro, pero no consigue penetrar en la imagen sin violentarla. Creo que esta inesperada resistencia de la expresión cinematográfica a la transcripción elíptica nos puede aportar alguna luz sobre un punto importante de estilística literaria y cinema-

tográfica. Claude-Edmonde Magny ha analizado profundamente el significado de la elipsis en la literatura contemporánea: destruir la posibilidad de un sentido, introducir la nada entre los objetos y los momentos. Sin duda la metafísica de la elipsis no es en absoluto la misma en Malraux, en Camus, o en Faulkner, por ejemplo. Pero todos los novelistas contemporáneos participan de la voluntad de introducir con la elipsis una discontinuidad temporal y espacial en el desarrollo de la narración capaz de bloquear nuestra tendencia a organizar automáticamente la realidad según una cierta lógica de las apariencias, de darle un sentido. Más que cualquier otra la estética de Malraux procede mediante una selección discontinua de los momentos. La continuidad de la narración se interrumpe voluntariamente. Solamente algunos eslabones truncados tienen la función de indicar el cumplimiento de una acción que el lector, incluso el más atento, no siempre puede reconstruir perfectamente.

Ahora bien, resulta evidente que el cine no tolera en absoluto la discontinuidad. A pesar de su estructura fragmentada en planos, la narración cinematográfica tiende cada vez más a evitarnos las fracturas. El término *decoupage*, usado en la jerga del oficio para denominar la sucesión de planos previstos antes de la realización, es un contrasentido. Los americanos lo denominan con mucha mayor exactitud "continuidad". La necesidad de articular con soltura y sin interrupciones un plano tras otro se encuentra también, por otra parte, en la noción de *raccord*. Ahora bien, le elipsis literaria introduce en realidad una laguna que el lector colma intelectualmente pero que resulta penosa en la atención del espectador. Encuentro para ello dos causas evidentes: nuestra condición pasiva respecto de la imagen, nuestra repugnancia natural a un esfuerzo intelectual ante la pantalla y el desarrollo uniforme de la imagen. Es la imagen la que debe dar directamente un impulso a nuestra imaginación, no la mediación de la inteligencia. Esta última, sea cual sea la buena voluntad o el valor del espectador, se encuentra, por lo demás, bloqueada materialmente por la irreversibilidad del espectáculo. Una frase oscura se relee, una secuencia demasiado elíptica se pierde definitivamente. Está claro que la elipsis cinematográfica, ya que puede apelar sólo a nuestra imaginación, debe ser siempre plástica, más espacial que temporal. Un muerto se puede representar en el cine con una mano que atenúa su tensión en torno al auricular del teléfono. Este gesto-símbolo mantiene una relación directa y simultánea con la acción que sugiere, sin romper mínimamente la continuidad de ésta. Las verdaderas lagunas de la narración cinematográfica rara vez se perciben como elipsis.

Un hombre desciende de un automóvil y traspasa el umbral de la puerta de su casa. El plano siguiente nos lo muestra mien-



Après la fusillade des guérilleros. Un des figurants continue à jouer le mort sur le pavé. Au centre, André Malraux (en partie caché), Denis Marion, Max Aub. (Foto tomada del libro de Denis Marion. *André Malraux*.)

tras entra en su habitación. El recorrido de las escaleras, el paso por el vestíbulo, habrían constituido en realidad para el espectador moderno una sobrecarga inútil. Si la lógica de la acción dramática lo exige, el guionista puede emplear intencionadamente esta descripción objetiva como un pleonasma patético (por ejemplo, si sabemos que el hombre encontrará en su casa a su mujer asesinada). Cuando en la película el aviador desfigurado pregunta a Magnin si tiene un espejo, nosotros vemos al capitán abrir su cartera como si buscara, sacar de ella un espejillo redondo y devolverlo a su sitio para responder: "No". Se aprecia perfectamente en este ejemplo la imprescindible intervención de la inteligencia que debe reconstruir los impulsos morales que no se pueden reflejar plásticamente. Desde luego en este caso la elipsis, por más intelectual que sea, sigue todavía siendo fácilmente comprensible, pero en otros casos se rebasa el límite de la atención.

Los críticos y los propios realizadores de la película atribuyen su oscuridad a circunstancias exteriores, es decir, al hecho de que muchos planos no han podido realizarse. Evidentemente no se trata de decir que la película no habría podido ser más clara si hubiese sido posible seguir con exactitud el guión. No obstante, yo creo que las lagunas, aunque accidentales, cumplen en definitiva la misma función que las elipsis establecidas. En estas condiciones cualquier otra película habría sido una catástrofe. Aquí, por el contrario, tales lagunas contribu-

yen a la unidad del estilo, acercan la película al libro, el cual, por cierto, no es en absoluto menos oscuro. Pero, por otra parte, ya que apelan más bien a la inteligencia que a la imaginación, las elipsis de Malraux se comprenden de manera muy desigual. He asistido varias veces a la proyección de la película ante un público relativamente intelectual y he quedado siempre impresionado porque ciertas escenas resultaban claras u oscuras sin razones aparentes.

La muerte de la hueste fascista a manos de los campesinos, por ejemplo, era comprendida por algunos mientras a otros les resultaba completamente misteriosa. No es que éstos fueran más estúpidos que los primeros, sino que probablemente la velocidad de su atención, la psicología particular de su atención no permitía una intervención tan vivaz de su inteligencia. Se han criticado mucho los títulos "explicativos" que acompañan actualmente la película sosteniéndose que parafrasean inútilmente la acción y no aclaran nada. Ahora bien, este texto ha sido establecido por Denis Marion sobre la base de una serie de encuestas que ha llevado a cabo después de haber proyectado muchas veces la película ante espectadores digamos "cultos". Era inevitable que estas explicaciones no gustasen a nadie, ya que en estas condiciones la "oscuridad" de las secuencias es eminentemente subjetiva y está vinculada a la psicología individual. Ningún referendun puede resolverla.

Por ello la película sigue siendo esencialmente literaria, no por la cantidad o el tono de los diálogos, ni siquiera por el guión y la psicología de los personajes, sino paradójicamente por lo que debiera tener de más cinematográfico: el empleo de una elipsis visual que conserva en el fondo la estructura intelectual de una elipsis literaria. Por lo demás esta constatación no es necesariamente negativa. Es incontestable que este atentado a las leyes del cine tiene una contrapartida positiva. La tensión impuesta a nuestra inteligencia, una especie de sadismo o crueldad estética implícita en esta lucha contra la imaginación, la misma oscuridad de numerosos episodios, confieren en ocasiones a la obra una luz resplandeciente. Pero acaso sean estos placeres demasiado intelectuales, válidos sin duda, pero que no siguen en absoluto las convenciones del arte cinematográfico concebido como “necesariamente” popular. Los empresarios que rechazaban la película habrían podido descubrir sus virtudes si no hubieran ignorado al mismo tiempo un elemento indudablemente de éxito al cual están tan poco acostumbrados que ya ni siquiera lo perciben: la grandeza y la autenticidad. ¡Pero yo he prometido limitarme a hablar del estilo!

Ciertamente la elipsis no basta para definir a Malraux y su estilo. Por lo menos sería preciso añadir la técnica del contraste. Una estadística rápida de su vocabulario sintáctico pondría en evidencia el empleo frecuente de la conjunción “como” o de la oposición pura y simple que resulta de la elipsis de esta conjunción. El lenguaje de Malraux es muy rico en metáforas. Sus descripciones son casi siempre comparaciones. He aquí dos frases de un breve párrafo tomado del episodio del ataque del coche de Puig al cañón: “*Detrás de él, en ulular jadeante de trompas y de bocinas, llegaban dos Cadillac con el zigzag que arrambla con todo de las películas de gangsters... Residuos negros en medio de las manchas de sangre, una mosca aplastada contra un muro*”. “*Los milicianos disparaman rebosantes de sudor, en una atmósfera de sala de máquinas, el torso desnudo jaspeado de luz, como las panteras moteadas de negro*”.

El análisis del significado de la comparación en Malraux, por otra parte, nos podría llevar a estudiar al propio tiempo lo que se podría denominar, con una palabra muy vaga, la “aproximación”. Después de todo, la comparación no es en el fondo sino una aproximación del dato concreto a la realidad imaginaria sobre la base de un parecido. ¿Pero para el espíritu la antítesis no contiene también un parecido subjetivo? Malraux utiliza las imágenes, reales o imaginarias, como una apariencia destinada a dar a la acción o al objeto descrito su luz estética o metafísica. Ya nos cuente que los milicianos al asalto, al desembocar en una plaza, caían “como” presas de caza, ya nos muestra a estos milicianos que hacen alzarse ante ellos un vuelo de pichones y los hombres y los pájaros que cubren

el suelo, alcanzados por las mismas balas de ametralladora, la aproximación expresada a través de la metáfora o como testimonio de la realidad son alternativas que tienen para el escritor el mismo significado profundo. “*Se puede analizar —escribe Malraux en Psicología del cine— la puesta en escena de un gran novelista cuyo objeto sea la narración de los hechos, o el análisis de los personajes e incluso una pregunta sobre el sentido de la vida, cuyo talento tienda a una proliferación como el de Proust, o a una cristalización como el de Hemingway; en cualquier caso el escritor se verá obligado a contar —o lo que es lo mismo, a dar cuenta y poner en escena—, es decir, a hacer presente. Yo defino la puesta en escena de un novelista como la selección instintiva o premeditada de los momentos sobre los cuales se concentra y de los medios que emplea para darles una importancia particular*”. Hacer presente y dar un significado para el artista no pueden ser sino una sola e idéntica acción, puesto que la presencia no se justifica sino en función del significado que se le atribuye. Ahora bien, en Malraux escritor este significado se manifiesta de dos modos principales: uno lógico, hecho de discursos y diálogos a menudo muy intelectuales a los que se entregan los personajes, el otro, que yo llamaría estético, en el cual los significados se liberan implícitamente de las comparaciones y de las aproximaciones. Sean estas últimas imaginarias o concretas, su valor es exactamente el mismo. Así escribiría: “*Detrás de García, sobre el brazo extendido de un apóstol, las tiras de balas de la ametralladora se secaban como ropa. Colgó su chaqueta de cuero del índice tenso*”. (Espejo, p. 95). La comparación imaginaria y antitética de la primera frase desempeña exactamente el mismo papel, en la “puesta en escena”, que la aproximación igualmente antitética pero concreta de la segunda.

¿Cuál puede ser la traducción visual en la pantalla de esta puesta en escena literaria? Se impone una primera observación. El cine sólo conoce lo concreto, ya que en él las imágenes son objetivamente reales. Los medios de los que dispone para expresar lo imaginario son muy reducidos y de dudoso valor estético: la sobreimpresión, la cámara lenta, la imagen en negativo o los trucos ópticos sólo se pueden utilizar muy ocasionalmente y no se prestarían a una obra de esta naturaleza. La novela, en cambio, trabaja siempre con lo imaginario puesto que los hechos, reales o pensados, se nos comunican a través de las palabras. Por ello, la comparación en el sentido formal y clásico es una figura específicamente literaria y la conjunción “como” carece de equivalente en la sintaxis cinematográfica.

Un viejo argumento de los detractores del cine sostiene que el lenguaje cinematográfico deja a nuestra imaginación en estado pasivo, ya que está obligado a expresarlo todo. En este

caso podría encontrarse, si todavía fuese necesario, una refutación suplementaria. Al no poder formular la imagen que le sugiere el objeto fotografiado, el artista se ve obligado a dejar para el espectador la tarea de recuperarla. Pero, ¿qué garantía puede tener de que el espectador la recuperará o simplemente de que procure buscarla? Una vez más la técnica y sus consecuencias psicológicas se imponen a la estética. En el cine el espectador no tiene tiempo para reflexionar. La imagen no puede apelar a la intervención voluntaria de la inteligencia. Debe limitarse a poner en tensión los músculos relajados de la conciencia. El cineasta ha alcanzado su objetivo cuando la fotografía provoca espontáneamente en nosotros las asociaciones deseadas. Digo precisamente “las” asociaciones porque en la mayoría de los casos la imagen permanece demasiado atrapada en la realidad para haber perdido toda su carga de polivalencia metafórica. La mayor parte de las veces, por lo demás, nosotros no escogemos en absoluto entre las posibles imágenes y ellas mismas no alcanzan nuestra conciencia, pero su fuerza se advierte de manera oscura y es ésta la que confiere a la imagen su densidad estética. En cuanto a la narración el cine es un arte de la elipsis, pero como reproducción plástica de la realidad el cine es un arte de la metáfora virtual.

Malraux, afortunadamente, no ha intentado, como ha hecho con la elipsis, traducir literalmente las comparaciones y se puede decir que la mayor parte de sus imágenes poseen precisamente esa densidad excitante que provoca sin cesar a nuestra imaginación. Sin duda éstas exigen mayor esfuerzo intelectual que la mayor parte de las películas, pero su empleo no es en absoluto imposible, basta que los estratos oscuros de la conciencia también mantengan su atención. Así, cuando los dinamiteros salen de la droguería, un leve movimiento de cámara situará en primer plano una enigmática garrafa en la cual cae, gota a gota, ácido de un embudo. El simbolismo intelectual de esta imagen puede prestarse a muchos comentarios, pero el sonido cristalino de las gotas que rompe el silencio dramático del ambiente, las ondas formadas por su impacto en el líquido, el simple movimiento en esta inmovilidad abandonada por la agitación de los hombres, la forma misma del objeto, vagamente evocadora de una clepsidra, todos esos detalles, entre los cuales el escritor podría elegir envolviéndolos en comparaciones, se nos presentan en estado bruto, todos cargados de significados a través de las múltiples posibilidades de las metáforas. Poco importa que éstas cristalicen con la reflexión después de haber visto la película y que sólo una meditación posterior extraiga de ellas los símbolos, porque ya los hemos presentado espontáneamente.

Pero si la comparación literaria está vedada en la pantalla, la aproximación de dos hechos reales que adquieren una im-

portancia particular mediante su yuxtaposición es, por el contrario, una figura privilegiada del lenguaje cinematográfico. Como el libro, la película abunda en estas asociaciones concretas. Es el plano de los girasoles mustios tras la muerte del tabernero fascista. El silencio interrumpido por el canto de las cigarras que sigue al ruido del avión, el vuelo de la aves migratorias que precede el ataque de los cazas enemigos, y sobre todo el hallazgo inolvidable de la hormiga que camina sobre el punto de mira de la ametralladora. Se puede incluso decir que en este caso el medio cinematográfico sirve mejor a Malraux que la literatura a causa de la elección habitual de sus aproximaciones. Por lo general sus referencias van del hombre a la naturaleza, a las plantas, a los animales, y muy a menudo a elementos geológicos o siderales. En estos casos la evocación literaria pierde fuerza respecto de la representación concreta. En algunos campos la imaginación es casi necesariamente inferior a la percepción (el documental de guerra lo demuestra sobradamente). El contrapunto inhumano (podría llamarse cósmico) con el cual Malraux orquesta constantemente la acción humana es de este tipo; ha alcanzado en el cine su máximo de expresión y de eficacia artística.

Sin embargo, se encuentran de vez en cuando algunas comparaciones implícitas que acaso serían mejor realizadas por la expresión literaria que por la plástica. No es que perjudiquen a la película y yo solamente las cito a título de ejemplo para captar en lo concreto la ambivalencia de Malraux escritor y cineasta. Cuando uno de los ametralladores del avión resulta herido, su compañero le grita que se haga un vendaje y le tira el botiquín: “*como un disco*”, dice el libro. Ahora bien, en la película Malraux ha estado notoriamente obsesionado por esta comparación. El botiquín es una caja plana, y el actor la lanza horizontalmente. Resulta imposible para el espectador que ha releído el libro no añadir mentalmente “*como un disco*”. Es probable que otro director que tuviese que rodar esta escena según el guión sólo hubiera considerado su carácter dramático y no se hubiera aferrado escrupulosamente a una imagen que no debe tener significado alguno para el espectador que no conoce el libro. Asimismo, en ocasiones pueden encontrarse en los diálogos de los actores intenciones que se atienen textualmente a las indicaciones del libro, pero resultan demasiado sutiles para atravesar la pantalla.

No obstante, no hay que pensar que esta película merezca el reproche de ser “literaria” en el sentido habitual y generalmente peyorativo de la palabra. El vínculo y el estrecho paralelismo entre las dos obras resulta la mayoría de las veces ventajoso para la película. La influencia de la literatura no es condenable en el cine a menos que desvirtúe la expresión cinematográfica, como sucede cuando el diálogo sustituye a la expre-



Max Aub maintenant le chien à l'arrière de l'auto. (Foto tomada del libro de Denis Marion. André Malraux).

si3n plástica y el director prefiere la palabra a la definici3n de los personajes mediante la acci3n y el recurso significativo al ambiente y a los objetos. Algunos novelistas, por otra parte, no tienen nada que ganar en la adaptaci3n cinematográfica de sus obras, por cuanto el valor de éstas es inseparable del lenguaje. La psicología de los personajes que ellos crean, sus dramas, el universo en el que viven están determinados por los medios de análisis que la escritura ofrece al artista. Esto es evidente por ejemplo en la novela de análisis y de introspecci3n de la tradici3n francesa. Por lo demás, a menudo se yerra a prop3sito del valor cinematográfico de tal o cual novela: han hecho falta media docena de películas para comprender que un autor como George Simenon no era tan fácil de adaptar como se creía. Ciertos argumentos son literarios por sí mismos y las películas que de ellos se sirvan harán siempre añorar el original literario. No es este el caso de la película de Malraux. Pese a una fidelidad al libro que no se podría ni siquiera reprochar a los adaptadores de las novelas de Henry Bordeaux, *Espoir* es, con alguna pequeña reserva, una obra de una originalidad comparable a la del libro. Sin duda, ello depende del arte de Malraux, de su capacidad dramática de escritor que —salvo los largos mon3logos intelectuales, naturalmente suprimidos en la pantalla— tiende a una observaci3n apasionada de los hombres y de las cosas, a una especie de objetividad parcial y dramática que se presta a la expresi3n visual, pero yo encontraría la raz3n más profunda de ello en la relaci3n que en este caso el artista ha establecido con su obra. Malraux se expresa plenamente en su película y en su libro,

sin prioridad alguna de una sobre otro. Para él no se trata de una adaptaci3n sino de dos creaciones en las que se compromete igualmente. Las semejanzas que hemos subrayado son en realidad más bien una simetría respecto de un eje de creaci3n a partir del cual el estilo de Malraux se despliega idénticamente en dos formas de expresi3n diferentes. Sin duda la experiencia y el temperamento de escritor de Malraux están en el origen de los aspectos criticables desde el punto de vista cinematográfico, de sus elipsis y de algunos símbolos, pero dentro de sus propios límites esta película da la impresi3n de una creaci3n directa, tan personal como una novela o un cuadro. Se trata en sentido pleno del discurso de una obra y de un estilo.

El estilo es una cualidad más rara en el cine que en las demás artes, ya que es una de las expresiones más íntimas (despu3s de la caligrafía individual) de la personalidad del creador; en cambio en el cine la complejidad de las técnicas y las múltiples e imprescindibles colaboraciones se interponen entre el autor y la obra. Una prueba de ello es el eterno debate sobre el autor de la película. Una obra colectiva puede tener “cierto” estilo pero es casi imposible que el principal realizador llegue a imponerse a todo el equipo, de modo tal que la obra alcance “un estilo” tan personalizado como en las artes individuales. S3lo la película *amateur*, parad3jicamente gracias a la pobreza de medios, alcanza una libertad de expresi3n que la pesada maquinaria del cine comercial no permite; tambi3n fue este el caso del cine mudo, menos dependiente de la técnica, en el cual el montaje (momento absolutamente individual

Le chien dans l'auto tel que le voyait la caméra
(Foto tomada del libro de Denis Marion. André Malraux.)



de la creación) desempeñaba un papel de primer orden. Por lo demás, en muchísimas películas mudas hay algo del cine de aficionado. Así lo observamos, por ejemplo, en la obra de Vigo y es lícito preguntarse si la decisiva crisis de crecimiento del director moderno, de la cual depende su integridad futura, no estribe quizá en la liquidación del cine *amateur* por parte del cine comercial.

Gremillon desde *Tour au large a Remorques*; Carné desde *El dorado du dimanche a Le jour se lève*; René Clair desde *Entr'acte a La Tour, a 14 juillet*; Vigo desde *Á propos de Nice a L'Atalante*. Este cambio decisivo y con frecuencia laborioso no se manifiesta con un riguroso sentido cronológico como podría pensarse; empieza un poco en cada película y un director que lleve a cuevas varias películas comerciales aparecerá de pronto de vuelta en la obra *amateur* de su juventud. Podemos preguntarnos si el fracaso comercial de películas excelentes como *Le crime de M. Lange* o *La règle du jeu* no puede encontrar su explicación. Por otra parte, el carácter del cine de aficionado no se manifiesta en estos casos en la pobreza de medios técnicos o en la falta de experiencia, sino en una cierta relación entre la obra y su autor. Mientras en la obra comercial el director sólo debe pensar en el público, en las mejores películas de Renoir persiste un indefinido deleite de uso interno, una especie de complicidad entre los compañeros que realizan una película juntos por propio gusto. De este modo *La règle du jeu* no ha logrado todavía salir de los cine-clubs, donde no sólo la censura la ha confinado. La evolución ac-

tual del cine americano, que tiende a la supresión del estilo individual en favor de una caracterización estilística cada vez más anónima, avanza por el mismo camino: eliminación de todos los restos del cine *amateur*.

El problema que puede plantearse acerca de Malraux consistiría en saber en qué medida *Espoir* resulta una genial película de aficionado, aunque haya sido rodada en estudio con actores y un operador profesionales. Asimismo: ¿en qué medida depende también de ello su incierto éxito comercial?. ¿Malraux hará más películas? ¿Qué podrá ofrecernos cuando se haya sometido a todas las leyes y las exigencias de una materia cinematográfica que hasta hoy ha dominado, forzado con una intuición extraordinaria de la mayor parte de sus leyes profundas?. En otras palabras, ¿qué podrá ofrecer Malraux a Hollywood donde ya Faulkner, Hemingway y otros trabajan para el cine? Ciertamente no imaginamos que las cosas vayan tan lejos, pero esperamos con una curiosidad apasionada que Malraux ruede en París, con todos los recursos técnicos, sin cortes de fluido eléctrico y sin bombardeos *La Condition humaine*.

(Traducción del original italiano de AMADEO SERRA DESFILIS).

UNA RESPUESTA A ANDRÉ BAZIN

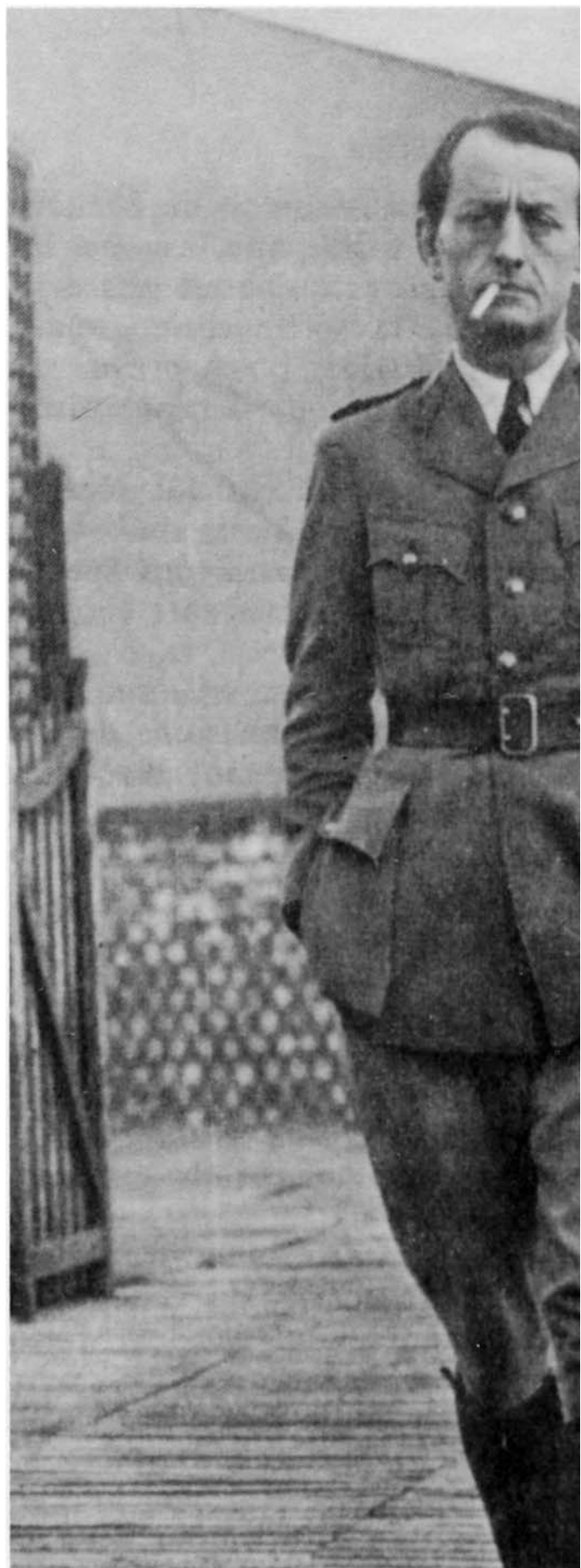
ANDRÉ MALRAUX

8 de Marzo de (¿1946?)

Muy Sr. mío:

He recibido el estudio que ha consagrado a mi película en un feliz momento de barahúnda. Quería contestarle en serio y no simplemente agradeceré, lo cual ha provocado que no le contestase hasta hoy. Lo que Vd. dice a propósito de la elipsis no sólo es sutil sino también exacto. Las partes no rodadas (la mitad de la película) no cuentan para nada. Salvo para la gran parte central (entre los dinamiteros y los aviadores), he modificado continuamente el guión y los diálogos en función de la catástrofe que se avecinaba. Nuestra últimas escenas se han rodado bajo el fuego de las armas de Franco desde la otra parte de la colina, pero eran las últimas indispensables. Por lo que atañe a la falta de secuencias, bien visto no hay en ellas verdaderas lagunas. El efecto del que Vd. habla deriva del estilo, lo ha comprendido bien. En cuanto a la reacción del público (la película comercialmente fue casi un fracaso) es difícil de precisar, sencillamente porque he rechazado el doblaje y es relativamente raro que una película subtitulada llegue a un público muy amplio —y en este caso resulta a menudo oscura—, pero los espectadores ante la obra de un profesional, por lo demás claramente terminada, son menos atrevidos a la hora de manifestar su disgusto. Vd. habla de un público “escogido”, la reacción del otro ha sido semejante.

Lo que Vd. dice sobre mi empleo de la imagen (“*para dar a la acción una claridad metafísica*”) me ha llamado igualmente la atención. En este campo hay algo intermedio entre el ci-



André Malraux en uniforme de colonel, pendant une permission à Paris, au moment de la sortie d'*Espoir* (mars 1945). Photo prise sur la terrasse du 100, rue Réaumur, où se trouvait la rédaction de *Combat* (Foto tomada del libro de Denis Marion. *André Malraux*.)



ne y la novela: el teatro. También Shakespeare invade el campo extrapoético (digamos metafísico, para simplificar) para dar claridad. Vd. ha percibido con exactitud, y en esto es el único, al menos entre los críticos, que la fuerza sugestiva de la gota de agua después de la salida de los dinamiteros proviene de la vaga semejanza entre la garrafa y una clepsidra. Pero dése cuenta que la poesía entra en juego también en estos datos, y que los contrastes de los sonidos “irracionales” cumplen el papel aquí envuelto en el contraste de las formas. El vínculo (sigo su artículo) entre la comparación del libro y la de la película (“*como un disco*”) 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 campo de batalla cuando se trata de acontecimientos a los que he asistido. El documental de guerra ha atenuado mucho todo esto. Pero piense que esta película mostraba por primera vez el interior de un avión, por primera vez un gran avión de combate en acción.

“El director no avanza siguiendo una línea recta, sino en espiral, y vuelve al estilo de las películas no comerciales de su juventud”. Muy exacto, pero no sólo el director de cine...

Dejo de lado el final de su artículo, que nos llevaría demasiado lejos y del cual hablaremos si nos encontramos personalmente algún día. No vea en esta discusión (?) rápida, o en estos retales de diálogo, otra cosa que el deseo de darle las gracias por el análisis más genial y más atento que se haya dedicado a esta película, y confíe en mi simpatía.

P.S. Quisiera también añadir que le estoy muy agradecido por haber sido el primero en indicar que lo que me interesa en el cine es el medio para unir, artísticamente, el hombre al mundo (en cuanto *cosmos*) con un medio distinto del lenguaje. Este vínculo viene determinado en el drama shakesperiano por el lirismo, en la novela por la descripción de un elemento ajeno al personaje (las imágenes de Tolstoi, después de la batalla de Austerlitz por encima del príncipe André herido). Siempre se puede hacer pasar la cámara por las nubes y los rusos han banalizado el procedimiento; pero hay medios más sutiles y agudos. Si hiciese otra película las imágenes esenciales serían del tipo de la hormiga que corre por el punto de mira de la ametralladora, que Vd. bien ha observado.

(Traducción del original italiano de AMADEO SERRA DESFILIS).

ANDRÉ MALRAUX

CLAUDE MAURIAC

He aquí *Espoir* tal como la había soñado su autor, quien me contó su película con la forma en que la había elaborado primitivamente. Escuchar hablar a Malraux es intentar atrapar un caballo al galope, tan rápida es su habla, tan abundantes son las ideas que brotan de su espíritu fluyente. Como un cow-boy torpe llegamos a veces a subir a la silla, pero no por mucho tiempo. Aquí está lo que he creído comprender. El genérico debía mostrarnos primero uno de esos magníficos toros tan queridos en España y cuyo mugido, mucho más impresionante que el rugido del león de la firma americana, se transformaría imperceptiblemente en otro mugido, el de las sirenas de un pueblo en estado de alerta. Pero se habría dicho que, desde el inicio de su película, Malraux se tropezaría con una de esas imposibilidades de hecho que tan a menudo, a lo largo de su obra, habrían de obligarle a renunciar a sus ideas más hermosas. Toros, tiene que buscarlos por todas partes, no se encuentran en ningún sitio: ya no hay toros en la España republicana en guerra. Con todo, una delegación anarquista acaba por indicarle un pueblo donde existe uno. Corre allí, lleno de esperanza, y encuentra un pequeño becerro de algunas semanas.

En Teruel, uno de los comités republicanos clandestinos determina los objetivos de sus hombres: para los campesinos que conocen los campos de aviación franquistas, pasar las líneas y pre-

venir a los Gubernamentales; para los otros, franquear las puertas del pueblo a fin de buscar en las afueras, donde se encuentren, viejos coches y dinamita. Este explosivo está destinado al pueblo de Linas, atacado por los Moros, pero donde un comité local ha tomado el poder durante la noche. Además, Linas domina el puente de Zaragoza, por donde llegan los refuerzos enemigos. Una vez los Moros tomen Linas, el puente será custodiado ya no por la policía que los Republicanos pueden fácilmente neutralizar, sino por el ejército frente al cual ellos se encuentran en estado de inferioridad manifiesta. Una de las secuencias más extraordinarias, que se habría emplazado entre las primeras imágenes, no fue rodada más que fragmentariamente y con los únicos pobres medios de que el autor disponía. (Para figurar los carros enemigos, eran necesarios carros amigos: ahora bien, con la primera parte del film acabada, ¡ya no quedan carros amigos!). Los blindados moros avanzan hacia Linas ahuyentando ante sí a los rebaños de montaña, aterrorizados por el ruido de las armas de fuego. Su cercano estrépito conmueve ya a las casas cerradas. Los retratos se descuelgan de los muros; el agua se agita en la garrafa sobre la mesa del comité cuyos miembros discuten el medio de parar esta marea animal y, sobre todo, los Moros que la siguen. Los fusiles de caza, únicas armas de que disponen, no permiten soñar con ello. Con los cerros de sus esquilas las bestias se acercan. ¡Las campanas! Se pueden llenar de dinamita... Entretanto, los habitantes ante el estruendo de la manada que llega, comienzan a construir una barricada.

Entonces se habría encadenado sobre Teruel, donde algunos Gubernamentales intentan llegar a las defensas. Este pasaje fue rodado donde vemos a los hombres caer uno tras otro bajo las balas de los francotiradores fascistas escondidos en sus casas, mientras al final de las calles pasan los motorizados enemigos. La continuación de esta secuencia fue igualmente realizada, es aquella, angustiosa, del auto lanzado a toda velocidad sobre el cañón que guarda la puerta del pueblo, coronada con una pura imagen de poeta: inmediatamente después del choque, un vuelo de palomas blancas dispersas. La dinamita puede entonces llegar a Linas. Participamos también de la escena, emocionante en su sobriedad, en la que se asiste a la elección de los utensilios caseros que servirán para hacer las bombas. Pero lo que no vemos son las imágenes que había concebido Malraux a continuación. Un carro de asalto ha sido enviado para apoyar a la vanguardia mora. Los campesinos transportan en una carreta, sobre un espolón rocoso que domina el pasaje, la gran campana de la iglesia, rellena de dinamita, y la lanza sobre el tanque. Ningún efecto. Pero un hombre logra hacer saltar el carro con la ayuda de varias esquilas unidas en rosario con alambre del cercado de la residencia señorial. Los árboles se desploman ante la cámara, y sobre la pantalla, enteramente ocupada por las

André Malraux en extérieurs
à Tarragone.
(Foto tomada del libro
de Denis Marion.
André Malraux.)



hojas, una de las ruedas del tanque gira entre las ramas, gira cada vez más lentamente y se para.

Es aquí donde se sitúan las escenas que existen: la de la partida nocturna de los aviones republicanos encargados de una misión de bombardeo; la de la misión misma. El picado sobre Teruel fue primitivamente rodado en el curso de un combate verdadero, o más exactamente —pues el aparato no estaba armado más que con su —cámara el avión estaba efectivamente bajo el fuego de la D.C.A., perseguido por el caza. Pero estas preciosas tomas se destruyeron por culpa de un mal positivado (las condiciones de trabajo eran tales que ni una sola bobina pudo ser revelada en el lugar: gracias a Edouard Corniglion-Molinier y a la complicidad de varios pilotos de línea, cada fragmento de negativo partía hacia París y retornaba según el ritmo del rodaje).

Nadie ha olvidado las últimas secuencias: uno de los aviones gubernamentales ha sido derribado y los cuerpos de los heridos y muertos son llevados en brazos por los hombres de la montaña, acompañados por todos los habitantes de un pueblo vecino en un largo cortejo que proporciona una de las más poderosas serie de imágenes que hayamos visto en el cine desde *El acorazado Potemkin*. Ahora bien, Malraux nos recuerda precisamente, en *La création artistique*, que Eisenstein utiliza este mismo movimiento, pero horizontal y en dos planos, en la escena del puente de su *Potemkin*, mientras que él, Malraux, lo emplea en el sentido de descenso. ¿Qué movimiento? El que “*ascendiendo comienza de izquierda a derecha y continúa de derecha a izquierda*”, del cual Tintoretto descubrió su poder de sugestión en su *Subida al calvario*. Para esas escenas, fue necesario llamar a una brigada de infantería. Son los soldados que aparecen en los planos de conjunto pero campesinos verdaderos actuaron para las tomas cercanas. Las últimas imágenes, tal como las hubiera querido Malraux, no fueron rodadas: habríamos visto a la tropa hacerse cargo de los heridos de manos de los campesinos. La película habría acabado con el casco de un soldado, visto de espaldas, de un soldado que retornaba al frente: *la Esperanza*.

(Traducido del original francés por AUREA ORTIZ VILLETÁ y revisado por JUAN MIGUEL COMPANYY).

MALRAUX, UNA VIDA EN EL SIGLO

JEAN LACOUTURE

“— ¿La Esperanza?
— No, la certeza”

Pero ahora Malraux está menos preocupado por la estrategia que por una nueva pasión: el cine. Mas no por ello abandonará a sus compañeros de lucha. La película que prepara le ha sido sugerida, según cuenta Max Aub (1), durante su estancia en los Estados Unidos, donde unos amigos le han hecho confiar en que una película suya, sobre la guerra, podría ser presentada en 1.800 salas, y producir una profunda impresión sobre la opinión americana, quizás arrancarles de su neutralidad... Con ocasión del Congreso de escritores, en julio, en Valencia, varios dirigentes españoles (¿Azaña? ¿Negrín? ¿Alvarez del Vayo?) se muestran interesados por esta posibilidad de sacudir a la opinión internacional. Malraux recibe la seguridad de que será ayudado.

Poco después de acabar la redacción de su libro, a comienzos de 1938, André Malraux acomete la preparación de la película de la que su amigo Edouard Corniglion-Molinier será el productor, asociado a Roland Tual. Reunió un equipo de primer orden —el operador Louis Page, el cámara Thomas, el especialista del montaje Boris Peskine, Max Aub el escritor español, para la adaptación del texto, y Denis Marion como asistente. Todos, como en la escuadrilla a partir de noviembre de 1936, son voluntarios: es preciso para correr los riesgos que

implica ese trabajo en una ciudad como Barcelona constantemente atacada por los bombarderos enemigos con base en Mallorca.

¿Una nueva pasión de Malraux, el cine? Sí y no. Sí, si se considera que es el hombre de la concentración total sobre el tema que retiene su atención. En 1936-37 es imposible hablarle de otra cosa que no sea de bombardeos, Ehrenbourg lo ha señalado no sin ironía. Pero, por falta de aviones, por falta de combatientes, por falta de misión quizás, he aquí que redescubre bruscamente un arte que no ha cesado de interesarle, y que va a apasionarle porque ningún otro está tan cerca de la acción. A los 13 *Las dos huerfanitas*, a los 16 Chaplin, a los 20 *El gabinete del doctor Caligari*, a los 25 los primeros Stroheim, le han hechizado. En 1934, en Moscú, sus horas más apasionantes han sido las que pasó con Eisenstein. Y, en 1936, se entusiasmó por el *Napoleón* de Abel Gance, que no dejará de obsesionarle. Es más que un gran aficionado, un esteta del cine; sus reflexiones sobre la *Psychologie du cinèma*, redactadas al año siguiente, lo atestiguan. Siempre ha soñado —al menos desde hace diez años— con rodar sus películas. Aquí está al pie del cañón.

Ha decidido muy pronto, de acuerdo con Corniglion, Marion y Aub, no intentar adaptar el conjunto de su libro cuyas proporciones, diversidad y ambiciones no son traducibles en imágenes, aunque no fuera más que en razón de la escasez de medios de que disponen. Se limitarán pues, a realizar algunos episodios significativos: reclutamiento popular, papel de la quinta columna, ataque de un cañón por un coche, bombardeo de un campo de aviación enemigo, escenas de fraternización en la montaña. La Generalitat de Barcelona pone a su disposición un apartamento, dos secretarías, uno de los tres estudios de cine de la ciudad, el de Montjuich, figurantes civiles —la mayoría reclutados en el pequeño pueblo catalán próximo al aeropuerto de Prat de Llobregat— y militares (alrededor de 2.500 hombres para las dos o tres escenas de masas previstas). La película que Malraux ha realizado no es por completo la que él hubiera querido hacer. En el curso de una conversación —no fechada— con Claude Mauriac (2) el novelista-cineasta contó la película que él había soñado. Debía abrirse con la imagen de un toro de lidia cuyo bramido estaría rematado por el de una sirena de alerta: pero, asegura Malraux, en la España republicana, no se encontraban ya toros (3). El film debía continuar con la imagen de tropas atrapadas por los blindados franquistas y que se lanzan, como una marea, sobre las posiciones republicanas. Finalmente, un grupo de campesinos debía llenar de dinamita la campana de la iglesia del pueblo y poniéndola sobre una carreta, lanzarla sobre los carros ene-

(1) *Sierra de Teruel*, ed. Era. Mexico, 1968, p. 8

(2) *Petite Littérature du cinéma*, pp. 30-31.

(3) Se los habían comido...



André Malraux.
(Foto tomada del libro
de Denis Marion.
André Malraux.)

migos....Hermosas ideas. De hecho, Malraux quería hacer un film restallante de símbolos y metáforas, un film tan cargado de imágenes poéticas y alegóricas como *El acorazado Potemkin* o *Avaricia*. No es tanto la escasez de medios de que dispone como la fuerza misma de las cosas y la pasión del combate lo que le han conducido a hacer la película más desnuda, más despojada. *Espoir* es menos la obra de un discípulo de Eisenstein que la de un precursor de Rossellini.

De las 39 secuencias que comporta el guión escrito por Malraux —con la ayuda técnica de Denis Marion y Boris Peskine— y traducido por Max Aub, sólo 28 fueron rodadas, y en unas condiciones que añaden un valor incomparable a esta película sin precedente ni heredero. Los autores, los técnicos y los actores se trasladaron por turno de Barcelona a Prat de Llobregat, después a Tarragona, a Cervera, al pueblo de Collbató, en la sierra de Montserrat —donde fue rodada la gran escena final del descenso de las víctimas— y por fin a Francia, a Villefranche-de-Rouergue, cuyo admirable claustro es tan profundamente español, y a los estudios de Joinville. El rodaje

comenzó el 20 de julio de 1938, en el momento en que empezaba la batalla del Ebro, que después de los primeros éxitos republicanos, debía decidir la suerte de la guerra. Al cabo de dos meses esto será Munich... Barcelona es bombardeada desde hace cinco meses por los italianos. Extraño rodaje éste, donde realidad y ficción se mezclan sin cesar. El calor de julio es duro en Catalunya, y en la calle de Santa Ana o en Prat, Malraux parece, con sus pantalones blancos y sus sandalias, un flaco tenista flanqueado por una bonita acompañante con vestido de tela, brazos desnudos y rizos leonados, Josette Clotis.

Los incidentes abundan. Un día, cuenta Boris Peskine, la aviación fascista transformó el estudio de Montjuich “*en un verdadero colador: los fragmentos de las bombas caían en los botes de pintura*” (4). Denis Marion ha contado, en un artículo del *Magazine litteraire*, que fue necesario hacer llegar de Fran-

(4) Pierre Galante, *Malraux*, p. 163.

cia los focos, los productos de maquillaje, la película. El negativo impresionado era reenviado a un laboratorio parisino para ser revelado. El director de fotografía, Louis Page, trabajaba a ciegas: pasaba un mes antes de que pudiera ver los fragmentos rodados. La instalación sonora era muy defectuosa: era preciso volver a registrar todo el sonido en Francia. “Cada vez que había alerta —y había alerta al menos una vez por día, precisaba— la corriente eléctrica se cortaba en la central, tanto para el estudio como para el uso doméstico, y no era restablecida hasta 50 minutos después del final de la alerta (...) Durante toda una noche, se trabajó en la cima de la colina de Montjuich, iluminando los proyectores el cielo en esta ciudad sometida al más riguroso black-out. Por suerte, fue una de esas raras noches en que los aviones italianos no vinieron desde Baleares” (5). Y Page ha evocado también algunas de sus “astucias”: por ejemplo, cuando se trataba, al principio de la gran secuencia de la sierra de Teruel, de mostrar el avión chocando con la montaña, se puso la cámara en una cabina del teleférico que roza las peñas cerca de Montserrat: la impresión de choque es sorprendente (6).

El rodaje del film no había concluido del todo cuando en enero de 1938 las fuerzas franquistas del general Yagüe bloquearon Barcelona. Fue necesario levantar el campo aunque quedaban muchas secuencias por rodar. Algunas horas antes de la entrada en el pueblo de la vanguardia mora, Malraux y su equipo se apiñaron en tres coches y pasaron la frontera por Port-Bou. En Banyuls, reencontraron a Boris Peskine y su mujer que estaban allí acampados, formando la retaguardia de la operación y todo el mundo marchó rumbo a París.

Las últimas escenas rodadas lo fueron en el estudio de Joinville. Malraux improvisó un nuevo montaje —que recomenzó diez veces— y la película fue acabada en el mes de julio de 1939 y titulada, en principio *Sierra de Teruel*. Tres semanas más tarde, se organizó una presentación en el cine “Le Paris” en los Champs Elysées, para el presidente Negrín que se había refugiado en Francia. Una segunda proyección debía tener lugar la semana siguiente en un cine de los grandes bulevares, donde se encontraron sin conocerse una gran cantidad de amigos conocidos y desconocidos de Malraux: especialmente Claude Mauriac y Roger Stéphane. El film causó gran impresión.

Los productores habían previsto el estreno en las salas para el mes de septiembre. Pero en el intervalo se produjeron la fir-

ma del pacto germano-soviético, la declaración de guerra, la instauración de la censura. *Sierra de Teruel*, la película revolucionaria, fue prohibida por el gobierno de Edouard Daladier, al lado del cual Malraux había figurado en las tribunas del Frente Popular. Fue a causa de un error que la única copia de la película no se destruyó bajo la Ocupación. Los censores alemanes disponían de una lista donde se especificaba que la copia de la película estaba etiquetada con el nombre de Corniglion-Molinier. La que destruyeron fue una copia de otro film producido por Corniglion, *Drôle de drame* de la cual existían, afortunadamente, otras copias. De esta forma *Espoir* debe a Marcel Carné su supervivencia. Con la Liberación, Edouard Corniglion-Molinier, convertido en general, pero siempre productor y propietario del film, la vendió a un distribuidor que la tituló *Espoir*, cortó un buen tercio de la escena final y dotó a la obra de un prólogo de Maurice Schumann cuya voz, portavoz de la “Francia libre”, era entonces popular.

El film que Malraux, apenas desmovilizado y siempre “coronel”, presentaba en ciertas salas como “*una obra típicamente proletaria*” (7), obtuvo un gran éxito. Tres escenas se impusieron irresistiblemente: aquella donde, en su auto armado con una ametralladora, Agustín y Carral se lanzan sobre el cañón de los fascistas (en la novela es Puig, el anarquista, quien lo hace) y en el momento en que chocan, el vuelo de un pájaro llena la pantalla; la del campesino José que, desde lo alto de un avión no acierta a encontrar su pueblo, magnífica escena de la novela que en el cine resulta aún más bella; y la del descenso de la montaña, cumbre del libro y cumbre de la película, apoteosis de la fraternidad colectiva. Destrozado por las circunstancias de su creación, tartamudeando a veces, miserable y desnudo, torpe, irregular, a veces pretencioso y enfático, *Espoir* es un film admirable, digno de los grandes modelos de Malraux: Eisenstein y Dovjenko, y sobre todo digno del gran libro que prolonga. En octubre de 1945, obtenía el premio Louis Delluc, que recompensa a la película más original y más creativa del año.

Dos años después de su presentación en Francia, *Espoir* era presentada en los Estados Unidos. Allí no obtuvo ningún éxito, pero el gran crítico James Agee escribió sin timidez: “*Homero podría reconocer aquí, me parece, la única obra de nuestra época que está totalmente en consonancia con la suya*”. Aseguran que André Malraux apreció mucho esta comparación, olvidando objetar que se trataba de un poeta ciego.

(5) *Le Magazine littéraire*, n.º 11, 1967.

(6) P. Galante, op. cit., p. 167.

(7) Fórmula que el autor oyó entonces.

(Traducido del original francés por AUREA ORTIZ VILLET
y revisado por JUAN MIGUEL COMPANYY).

SANGRE DE
IZQUIERDA

ANDRÉ MALRAUX

España 1937. Alarma sobre un campo de aviación republicano. El avión pilotado por Magnin, el jefe de la escuadrilla, vuelve de un combate, el motor en llamas. Los aviadores se precipitan hacia el aparato, provistos de extintores. La puerta atrancada se resiste a abrirse. Hundida a golpes de fusil ametrallador, deja aparecer, por turno, al piloto herido en una pierna; Magnin, sano y salvo, y el cadáver del segundo piloto, Marcelino.

El cuerpo de Marcelino es llevado a la cantina de la escuadrilla donde Magnin pronuncia su oración fúnebre ante los aviadores unido a los campesinos del pueblo vecino. Estos consideran como de los suyos a los voluntarios extranjeros y participan en los funerales, como si se tratara de uno de sus parientes.

Magnin recibe la orden de no enviar ya aviones sobre el puente de Zaragoza, por donde los refuerzos enemigos se dirigen a Teruel, los aviones rebeldes son ocho veces más numerosos. El piloto Muñoz, que había sido designado para hacer saltar el puente, lamenta no haber partido antes de la contra-orden. Pero Magnin le hace notar que en la zona ocupada por los rebeldes, partisanos republicanos se

han hecho con el poder, especialmente en Linas, pueblo grande situado cerca del puente de Zaragoza.

Un delegado militar republicano que ha logrado entrar en Teruel envía instrucciones del mando a una veintena de hombres resueltos, ocupados en fabricar cartuchos de dinamita en una trastienda. Son apenas sus únicas armas. Por eso dos de ellos se encargan de completar el armamento penetrando en casa de un rebelde y apoderándose de los revólveres que éste guarda. Los dos amigos traen triunfalmente las armas conquistadas. Carral da sus instrucciones a todo el grupo. En primer lugar, se trata de salir de Teruel, lo que no es posible más que por la Puerta Vieja, ya que las otras salidas obligan a los partisanos a pasar bajo el fuego de las tropas rebeldes. Pero Carral confía en que allí no habrá más que algunos hombres de guardia.

Al dirigirse a la Vieja Puerta, los partisanos se encuentran un batallón de Moros, y no tienen tiempo más que de lanzarse a las puertas de una calle adyacente, para no ser vistos. Mientras que están así reducidos a la inmovilidad, desde un balcón del primer piso, un rebelde que ha observado sus pasos sospechosos, vacía metódicamente sobre ellos dos cargadores de revólver y abate a varios hombres. Los partisanos no quieren replicar por temor a dar la alarma, y se apresuran a abandonar la calle, tan pronto como los Moros han pasado, dejando a uno de los suyos para ocuparse de los heridos.

Cuando llegan a la vista de la puerta, descubren que los rebeldes han instalado allí un cañón de 75 mm. Imposible pensar en un ataque frontal. Carral envía a todos sus hombres para tomarla por detrás; él mismo, con el más joven de la banda, se apodera de un coche que lanzará a toda velocidad sobre el cañón, para dejarlo fuera de combate.

A más de 100 kilómetros por hora, zig-

zagueando para no ser alcanzado, el auto rueda hacia la puerta. Los artilleros rebeldes pierden la cabeza. Logran girar el cañón en la dirección del auto; pero cuando quieren apuntar, el coche está ya demasiado cerca. Por fin disparan para intimidar. El obús toca el auto, pero no logra detenerlo. Los artilleros huyen enloquecidos, justo antes de que el coche se estrelle contra el cañón. Carral y su camarada mueren en el choque pero el resto de los partisanos aprovecha la confusión de los rebeldes, para franquear la puerta y ganar el campo.

Cuando están a cierta distancia oyen una sirena, después una campana, después todas las sirenas y todas las campanas del pueblo. La alarma ha sido dada. Pero logran alcanzar el garaje de las afueras propiedad de uno de ellos, donde les esperan dos coches cargados de dinamita. El primero se dirige al puente de Zaragoza con el encargo de hacerlo saltar; el segundo con González, que dirige la tropa desde que Carral ha caído, se dirige a Linas al que hay que defender de los ataques de los Moros.

(Traducido del original francés por AUREA ORTIZ VILLETÁ y revisado por J. MIGUEL COMPANYY).

ANDRÉ MALRAUX Y EL CINE

MAX AUB

El cine se encuentra en la base misma de la obra de André Malraux. No es por azar que sus dos novelas más importantes, *La condition humaine* y *L'Espoir*, se hayan convertido en películas; la primera no ha sido realizada debido a las circunstancias, pero Malraux trabajó en ello durante largos meses con Eisenstein; en cuanto a la segunda, fue adaptada inmediatamente después de la aparición del libro. Veremos enseguida lo que *Le Musée Imaginaire* y la *Métamorphose des Dieux* deben al cine.

Desde el punto de vista del arte de la novela, podemos encontrar en *L'esquisse d'une Psychologie du Cinema* elementos constantes: "Stendhal pensaba en caracterizar a Julien Sorel más por sus actos que por el tono de su voz; pero el problema del tiempo pasa, en el siglo XX, al primer plano de la novela. Se ha convertido en uno de los medios de expresión del carácter, uno de los medios para la existencia misma del personaje. Proust, que veía poco a sus personajes, les hacía hablar con arte de ciego, lo cual da la impresión de que varias de sus brillantes escenas, bien leídas, resultarían más adecuadas en la radio, donde el actor es invisible, que en el teatro. Pero en

el cine, como en el teatro, se concede menos importancia que en la novela a los tonos de los diálogos, porque el actor se basta para dar a su personaje una existencia física e incluso una parte de personalidad.

"En fin, el diálogo esencial: el de la «Escena...»".

De ahí la poca importancia que da Malraux al físico de sus personajes, porque él los ve y piensa que sus lectores tienen las mismas facilidades. Los detalles son cinematográficos: "My entra. Su abrigo de cuero azul, de corte casi militar, acentuaba lo que había de viril en su forma de andar e incluso en su rostro —boca grande, nariz corta, los pómulos marcados de los alemanes del norte". No dirá mucho más: "Sus cabellos ondulados estaban echados hacia atrás... la frente, también muy despejada, tenía algo de masculino... Ese rostro cobraba vida por su boca sensual y por sus ojos muy grandes, transparentes, y lo bastante claros para que la intensidad de la mirada no pareciera provenir de la pupila, sino de la sombra de la frente en las cuencas alargadas". Esta es una de las descripciones más completas que dará de un personaje: quizás hayan reconocido bajo esos rasgos a Marlène Dietrich. Lo que nos lleva de nuevo al cine.

"Y es en este diálogo —del que el cine acaba de descubrir la naturaleza y la eficacia— donde el cine basa ahora una parte de su fuerza. En las últimas películas (1), el director pasa al diálogo, después de largos fragmentos de cine mudo, exactamente como un novelista pasa al diálogo después de largos fragmentos de narración. El novelista dispone de la atmósfera o del cosmos que le rodea.

(1) *La diligencia*, de John Ford, es un ejemplo particularmente claro.

Conrad lo emplea casi sistemáticamente y Tolstoi ha hecho de ello una de las escenas novelescas más bellas del mundo, la noche en que el príncipe André herido contemplaba las nubes después de Austerlitz... El cine ruso lo empleaba con vigor en su gran época.

La novela parece por lo tanto conservar sobre el film una ventaja: la posibilidad de pasar al interior de los personajes. Pero por una parte, la novela moderna parece analizar cada vez menos a sus personajes en sus momentos de crisis; por otra parte, una psicología dramática —la de Shakespeare, y, en gran medida, la de Dostoievski— donde los secretos son sugeridos bien por los actos, bien por las medio-confesiones (*Smerdiakof*, *Stavroguin*), no es quizás ni más destacable artísticamente, ni menos revelador que el análisis. En fin, la parte de misterio no revelado de todo personaje, si es explicado, como puede serlo en la pantalla, por el misterio del rostro humano, conduce tal vez a dar a una obra ese tono de pregunta a Dios sobre la vida, de donde algunos ensueños invisibles —las grandes novelas cortas de Tolstoi, por ejemplo— extraen su grandeza".

La influencia del cine en la construcción, es decir, en la forma de la novela contemporánea, es capital. El cine destruye el espacio circunscrito al momento "cuando el realizador imagina la división de su narración en planos, pretende, en vez de fotografiar una obra teatral, registrar una sucesión de instantes, acercar su cámara (ampliar los personajes en la pantalla cuando sea necesario), hacerla retroceder; sobre todo, sustituir el escenario de un teatro por el "campo", el espacio limitado por la pantalla, el campo donde el actor entra, de donde sale, y que el director escoge, en lugar de ser prisionero de él. El medio de reproducción del cine es la foto que se mueve, y su medio de expresión es la sucesión de planos".

Encontramos en Joyce, en Kafka, en

Faulkner, una sucesión de primeros planos mezclados con una serie de flashbacks; en Dos Passos un montaje continuo de escenas muy cortas. Los planos medios y los primeros planos han dado, en la novela moderna, una importancia creciente al silencio. Los silencios y las pausas son mucho más frecuentes en las narraciones actuales que en el siglo XIX. Su resonancia trágica es mayor gracias al cine. Los diálogos se hacen más expresivos, más directos —Hemingway y Malraux no son más que algunos ejemplos—. La continuidad de *La condition humaine*, de *L'Espoir*, es cinematográfica.

Para Malraux, el cine, en tanto que periodismo (esa otra base de la novela contemporánea) (2) “reencuentra, tanto si quiere como si no, un dominio donde el arte no puede quedar jamás ausente: el mito”. Las novelas de Malraux mejor que una construcción son una sucesión de escenas significativas, por lo tanto, en el fondo, una corriente paralela a la estructura misma de una película. Hay más: el arte cinematográfico es la forma de combinar las distancias entre el objeto y el objetivo. El espectador ya no está inmóvil como en el teatro, donde la distancia entre el actor y él es invariable. Desde ese punto de vista, en el cine, el espectador pasea entre los actores, se acerca, se aleja, según el capricho del autor. Esta técnica será utilizada de una forma constante por Malraux en sus novelas y en sus libros de crítica de arte, y no sólo para las ilustraciones. *Le Musée Imaginaire*, *Goya*, *Saturne*, *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale* o *La Métamorphose des Dieux*, otorgan la misma grandeza —en los diversos sentidos de la palabra— y la misma importancia tanto la obra en su totalidad como a los detalles que a menudo pasan de-

sapercibidos. Esta técnica, hija de la fotografía, ha indignado a los críticos, porque la gente, en general, tiene un cierto respeto por las dimensiones, pero el placer y el gusto por un solo verso son contemporáneos de esta forma de ver.

La distancia entre el objetivo y el objeto toma naturalmente en Malraux otro sentido. Así leemos en *La Métamorphose des Dieux*: “Desde la renuncia de los Maestros de Amiens o de los crucifijos renanos hasta el final de la Edad Media, la historia del estilo de la escultura no es la de una “patetización” sino la de una estetización. Evidentemente no entiendo por este término lo que entendía Oscar Wilde, sino 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, confusamente aún, la admiración. Se admirarán los crucifijos (y ni siquiera como figuración convincente de Cristo) mucho antes del triunfo de Italia: no se admiraban ni el crucifijo de Colonia, ni el de Perpignan...”

Si los tradicionalistas acusan a Malraux de sacrilegio —por los primeros planos que dan a veces más importancia a los detalles que al conjunto, a una estatuilla que a un monumento, a una sonrisa que al drama de Laoconte— es porque Malraux preferirá siempre la justicia a la verdad. El camino que ha conducido a Malraux desde las novelas a la interpretación de obras de arte, si bien es radical, no es solitario. Las grandes novelas de finales del siglo XIX tienen una estructura musical. La música es el gran arte de la época: es Wagner, Berlioz, Debussy; podemos encontrar la forma sinfónica en Tolstoi, en Romain Rolland, en Proust, en Thomas Mann e incluso en Joyce, el gran dodecafonista; el Simbolismo es musical; de Maeterlinck a Gide, hay toda una serie de libros de ópera que no encontramos ni un Hemingway, ni en Faulkner, ni en Aragon, ni en Malraux.



EN EL CENTRO DE VALENCIA:

LIBROS Y REVISTAS DE:

- CINE
- FOTOGRAFIA
- PUBLICIDAD
- MODA
- DISEÑO
- ARQUITECTURA
- ARTE
- ETC.

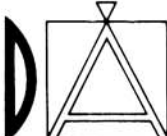
IMPORTADOS DE:

- ALEMANIA
- FRANCIA
- ITALIA
- INGLATERRA
- SUIZA
- USA

EN NUESTRA GALERIA DE

ARTE:

- GRABADOS
- SERIGRAFÍAS
- ORIGINALES PEQUEÑO FORMATO

D  **VILA**

LLIBRES/SERIGRAFIES/GRAVATS

Pérez Pujol, 10 - Tel. 352 44 67 - 46002-Valencia

(Darrere de Correus)

(2) Cuando hablo de periodismo, me refiero a un cierto estilo contemporáneo.

La música da una clara impresión de variedad extraída de variaciones, que la pintura no puede dar más que a través del tiempo. Gide y Valéry, los mejores amigos de Malraux, habitaban más en el universo de la música que en el de la pintura, gran influencia posterior. (La gran inteligencia de Valéry, tan similar en intensidad a la de Malraux, no tiene mucho que ver con la de Gide —mucho más preocupado por sus problemas personales). El surrealismo estará allí para algo, porque responde a una manera mucho más visual de expresión y los escritores de esta generación han escrito más prólogos para libros de arte que para obras literarias.

En las novelas de Balzac, los personajes son siempre representados “de pie”, en plano general. Desfilan delante del lector. Los capítulos se transforman en secuencias, el lector se acerca, se introduce en el personaje, el contrapunto no es ya la descripción naturalista: ahí también, el objetivo acerca al lector y da a una hoja, a una hormiga, a una gota, la importancia que podría tener el cielo, en la famosa escena de Austerlitz, de *Guerra y Paz*. Son emociones capitales que, desde otro punto de vista, proliferan en la obra novelística de Malraux.

Esta influencia de la pintura llega a ser exorbitante en el Nouveau Roman (digamos Robbe-Grillet para facilitar las cosas), donde las escenas son a veces descritas como los cuadros en Diderot. La vida y la obra de Malraux son solidarias, como las de Camus o las de Mauriac; no es ese el caso de los grandes escritores del siglo XIX, ni de Stendhal, ni de Balzac, ni de Baudelaire. Esta solidaridad no es indispensable como lo demuestran Montherlant, Claudel e incluso Aragon. Es decir que, para la calidad de la obra, esta identidad no tiene apenas importancia. Para lo demás sí cuenta.

Son muchos los que no llegan a comprender la evolución política, lo que ellos

llaman la evolución política, de André Malraux. Es sin embargo bastante simple. Jamás se ha podido separar al hombre de su tiempo. Aquellos que nacieron más o menos a principios del siglo han asistido, durante su formación como hombres, entre 25 y 35 años, desde la Revolución Rusa a la Segunda Guerra Mundial —pasando por las revoluciones chinas, el nacimiento y la muerte del fascismo y la guerra española, a ciertos hechos que dejaron su huella en la historia (a menos que se nos borre del mapa del mundo). Al lado de esto, el final del siglo XIX, el comienzo del XX, esos últimos 15 años, no son gran cosa. Es necesario ir al final del siglo XVIII, a comienzos del XIX, a la Revolución Francesa y a Napoleón, para encontrar cicatrices tan profundas en el rostro del mundo.

André Malraux ha vivido estos sobresaltos muy de cerca. Pero decir que su obra es una biografía, en el país de Rousseau, Chateaubriand o Gide, sería ridículo. Los libros de André Malraux no son más o menos autobiográficos que la mayor parte de las novelas de nuestro tiempo. No se puede comparar su obra, desde este punto de vista, con la de Madame de Staël, la de Chateaubriand o incluso la de Gide: “*Yo escribo para rendir cuentas de mí mismo a mí mismo*”.

Las épocas revolucionarias, las verdaderas, no son favorables a la literatura, por lo menos en su país. Los grandes autores de la época de la Revolución Francesa son alemanes e ingleses; ingleses y franceses los más grandes de la época de la Revolución Soviética. Aquí mismo, en México, es difícil encontrar novelas de la época revolucionaria que puedan compararse a las de Lawrence, Graham Greene o Traven. Hablo de novelas, no de memorias.

Malraux ha visto la revolución china, la revolución española y ha extraído de ello grandes novelas, *Les Noyers d'Altenbourg* —*La lutte avec L'Ange*—, es aún

un libro incompleto. La pasión, el interés principal, la base de la obra de André Malraux es no sólo la confrontación del hombre con la muerte, lo que no le sería especialmente particular, sino la relación del hombre y el poder, es decir, la grandeza.

(Un día mientras filmábamos *L'Espoir*, a bordo de un viejo Potez, en cuya garita delantera se había sustituido una metralleta por una cámara para filmar algunas vistas aéreas del pueblo de donde debían salir los guerrilleros que iban a luchar contra los tanques fascistas —secuencia que por cierto no fue jamás filmada: los verdaderos llegaron antes—, más o menos cerca de Manresa, aparecieron tres Messerschmidt, a gran altura. El piloto de nuestro viejo aparato dio media vuelta y se deslizó a baja altura siguiendo las curvas de un valle. Malraux, en la garita delantera, recitaba a Corneille).

La definición de la obra de Malraux puede encontrarse en una de sus frases: “*intentar hacer conscientes a los hombres de la grandeza que ellos ignoran en sí mismos*”. La obra de De Gaulle, para Malraux, es una tentativa de hacer conscientes a los franceses de la grandeza que ellos ignoraban en sí mismo. En este sentido, los dos hombres estaban hechos para comprenderse, sin contar con que su calidad literaria está bastante próxima y que, para André Malraux, Charles de Gaulle, es, actualmente, el primer escritor francés; a propósito de esto se puede señalar que muchos de los más importantes hombres de acción de nuestra época son verdaderos escritores y no hay más que leer a Lawrence, Churchill, Gandhi, Lenin o Mao Tse Tung.

Con todos los defectos políticos que se quiera —pero yo no estoy aquí para hablar de política— De Gaulle representa una aspiración a la grandeza y a la pureza que explica fuera de toda sospecha la lealtad de André Malraux. Creer que An-

dré Malraux ha cambiado profundamente de ideas es conocerlo mal. Se puede leer, publicado en 1956, esta afirmación: “*combatiendo con los republicanos y los comunistas españoles, defendimos los valores que considerábamos (que considero) «universales»*”. Es decir, que desde este punto de vista, no ha cambiado.

Ante el pesimismo ridículo de unos cuantos plañideros que anuncian la desaparición de la cultura a manos de la civilización, Malraux puede proclamar la grandeza inalienable de la obra artística del hombre, la vida siempre renovable del arte. No sólo de las Bellas Artes.

La posición de Malraux no ha hecho más que anunciar lo que manifiesta hoy la crisis universal de la derecha. Esto es, la falta evidente de una fe en un futuro mejor de la humanidad. Lo que no es, ni mucho menos, un menosprecio del comunismo y de los comunistas, pero la firma del pacto germano-soviético sitúa con precisión el momento de la crisis, no porque la firma del famoso pacto haya determinado la situación; es la situación la que cristalizó a causa de una corriente conservadora del estalinismo.

Recuerdo como si fuera ayer, la tarde en que aprendimos esa lección: “*La revolución a ese precio, no*” dijo él. Se equivocaba a medias. No hubo revolución en Francia ni siquiera a ese precio. En André Malraux, la escritura depende de la acción de la escritura. Lo que no es decir poco de un hombre que ha dado tantas horas de su vida a las artes. Llegará así a considerar la pintura y la escultura en el mismo nivel que la literatura y hará de las Bellas Artes una novela apasionante, una historia. Diferencia fundamental: en las novelas, los hombres afrontan la muerte; en las voces del silencio, son sus obras quienes la desafían. Pero aquí también, existe una unidad verdadera.

Es de los escritores que se han visto eri-

gidos en jueces, otros en acusadores, algunos en defensores en el gran proceso que las letras han abierto en pro y en contra del curso de la historia, de la humanidad, de Dios. Malraux se ha contentado en su obra novelística con ser testigo. Porque incluso, si ha sido, como persona, actor, su meta no era otra que dejar un testimonio más preciso. *Les Conquérants*, *La voie royale*, *La condition humaine*, *L'espoir*, *Les Noyers d'Althenbourg*, son, más que cosas vistas, cosas vividas. La experiencia se transforma y no solamente en conciencia. *Le temps du mépris*, que no responde a estos planteamientos, es sobre todo, un fulgurante prólogo seguido de un ensayo de demostración no siempre convincente porque, en ese momento, Malraux no había conocido personalmente las cárceles hitlerianas.

Está exactamente en el otro extremo que Flaubert “*no creando más que personajes ajenos a su pasión*”: Malraux ha estado siempre a la cabeza de un arte que tiene su base en el autor mismo y del que cita como ejemplo a Esquilo y Corneille, Hugo e incluso Chateaubriand y Dostoievski. En el gran debate de finales del siglo XIX, estará naturalmente con Nietzsche contra Wagner. Siempre ha pensado que “*Romano del Imperio, cristiano, soldado del ejército del Rhin, obrero soviético, el hombre está ligado a la colectividad que le rodea*”; siempre ha creído que ser un hombre no es cosa fácil: “*ya basta de serlo profundizando en su comunión y no cultivando su diferencia*”.

Sus estudios, no sobre historia del arte sino sobre el arte en sí mismo como expresión de comunión y de diferencia era un Camino Real adecuado para concebir e incluso inventar “*aquello por lo que el hombre es hombre*”.

En su libro sobre Malraux, Gaëtan Picon escribió: “*y es cierto que si Malraux*

evita hacer aparecer en sus libros al hombre que no posee inteligencia ni ética, es porque rehusa comunicarse con él, o, por lo menos, fracasa al hacerlo”. “*Los intelectuales son una raza*”, dice el Walter del Althenbourg. “*No hay ningún personaje en su obra que sea de otra*”. A propósito de esto, una nota de Malraux recondando una conversación célebre de 1938:

GIDE: —*No hay imbéciles en sus libros.*

MALRAUX: —*No escribo para aburrirme. Por lo que se refiere a los idiotas, con la vida basta.*

GIDE: —*Es porque usted es aún demasiado joven.*

Para Malraux como para mí, un intelectual es una persona para la cual los problemas políticos son problemas morales. Es cierto que, en general, los personajes que discuten en las obras de Malraux son inteligentes, incluso demasiado inteligentes teniendo en cuenta su condición social.

Recuerdo, a raíz de esto, una conversación que data también de 1938, con el Presidente de la República, Manuel Azaña: era en Barcelona, en el palacio de Pedralbes. Habíamos hablado largo tiempo sobre Malraux, sobre *L'espoir* que el Presidente acababa de leer.

—*Son formidables estos franceses—* me dijo —*hacer que un comandante de la guardia civil hable de filosofía!...*

Es posible, no estoy seguro, que los escritores, los novelistas, los pintores, no deban ser tan inteligentes como Malraux. No siempre es fácil de seguir.

Después de todo, Malraux es un gato.

(Traducido del original francés por AUREA ORTIZ y revisado por J.M. COMPANYY).

COMO ANDRÉ MALRAUX REALIZÓ “ESPOIR”

DENIS MARION

En 1937, André Malraux escribe y publica su novela *L'Espoir*.

A principios de 1938, concibe el proyecto de realizar una película sobre la guerra civil española. Esa película no debía ser (y no lo fue) una adaptación de su libro. Evidentemente la misma experiencia inspiró el uno y la otra. Un episodio tienen en común: la incursión aérea sobre el campo de aviación clandestino de los franquistas. Pero el guión de la película ha sido concebido para los medios de expresión propios de la pantalla e incluye numerosas secuencias originales. A pesar de que nunca había trabajado para el cine anteriormente, André Malraux lo elaboró solo y escribió el diálogo, que fue traducido al español por Max Aub. Boris Peskine realizó el “découpage” técnico.

En junio de 1938, la realización propiamente dicha comenzó en Barcelona, en uno de los tres estudios con que contaba

la ciudad. El equipamiento era relativamente moderno pero, tras dos años de guerra civil, los locales habían sido ocupados por las tropas o por la policía, los aparatos habían sido inutilizados o robados. Fue necesario traer de Francia los focos, los productos de maquillaje, la película. El negativo impresionado era enviado de nuevo a un laboratorio parisino para ser revelado. De esta forma, el operador, Louis Page, trabajaba a ciegas: pasaba un mes antes de que pudiera ver los fragmentos rodados. La instalación sonora, muy defectuosa, se averiaba a cada paso. Más tarde era preciso volver a registrar todo el sonido.

Las dificultades técnicas fueron las que se pueden suponer en un país en guerra. Cada vez que había alerta —y había alerta por lo menos una vez al día— la corriente eléctrica era cortada en la central, tanto para el estudio como para el uso doméstico. Y no era reestablecida hasta 50 minutos después del final de la alerta. Numerosos exteriores fueron rodados en los campos de aviación, entre dos bombardeos. Durante toda una noche, se trabajó en la cima de la colina de Montjuich, los proyectores iluminando el cielo en esa ciudad sometida al más riguroso *black-out*: por una coincidencia extraordinaria, fue una de las raras noches en que los aviones italianos no llegaron desde las Baleares.

Para las escenas que ocurren en el interior del bombardero, fue construida en madera una estructura de avión cuyas partes móviles permitían dar el retroceso necesario a la cámara en todas las direcciones (1). Las tomas de la partida del avión, del avión en vuelo y las vistas aéreas fueron tomadas a bordo del único *Potez* que le quedaba al ejército republicano (más tarde, fueron completadas mediante fragmentos de documentales). Louis Page desplegó grandes dosis de ingenio para instalar su aparato en una carlinga donde nada estaba prepa-

rado para ello y la disposición no podía ser modificada.

Muchos de los que han visto *L'espoir* imaginan que se encuentran en presencia de un documental, tan perfecta es la ilusión de autenticidad. No hay nada de eso. Ninguna escena, por corta que sea, está tomada de la realidad. Todas han sido reconstruidas en estudio o en exteriores. Por ejemplo, la droguería fue copiada fielmente de una tienda real, incluso se imitaron sus frascos y sus tarros. El descenso de la montaña fue rodado en la Sierra de Montserrat con la ayuda de 2.500 reclutas que el ejército acababa de reclutar, pero a los que no había tenido tiempo de equipar, ni de vestir.

Con la excepción de algunos figurantes, todos los actores son profesionales. Los mejores intérpretes españoles actuaron en la película. Sin duda, varios de los que encarnan a los aviadores habían prestado servicio durante la guerra en el ejército republicano e interpretaban su propio papel. Pero el comandante de la escuadrilla está interpretado por el más popular cómico catalán, el Marcel Simon de Barcelona, que era desde hacía veinte años la estrella de los sainetes bufos. Y el que interpreta el papel del campesino,

(1) Es interesante señalar que, cronológicamente, *Espoir* es la primera película que ha explotado el valor dramático de la solidaridad que une a la tripulación de un bombardero —en el mismo sentido que la tripulación de un submarino—. Los films precedentes sobre aviación de guerra no habían mostrado —y con motivo— más que un aspecto en 1914-1918: un piloto y un ametrallador aislados en una carlinga a cielo abierto pudiendo, todo lo más, comunicarse por gestos. Después este tema fue tratado (con gran lujo de medios) en varias películas, sobre todo inglesas y americanas: *Air Force*, *Treinta segundos sobre Tokio*, *Memphis Belle*, etc. Ninguna influencia recíproca es posible. De forma que se trata de uno de esos casos, relativamente raros, donde una experiencia humana sin precedentes provoca más o menos simultáneamente expresiones artísticas a la vez semejantes e independientes unas de otras.

aún mantenía su nombre en los carteles de los teatros de Madrid en 1945. André Malraux, por lo demás, empleó muchos esfuerzos para imponer a estos hombres habituados a la lentitud y al énfasis teatrales el ritmo y la simplicidad de dicción con que soñaba. A medida que transcurrían las tomas, debió inventar sin cesar nuevos artificios para obligarles a someterse a su estilo.

En Enero de 1939, la película no estaba acabada cuando las tropas de Franco entraron en Barcelona. Por eso no se ve para que sirven los recipientes recogidos por los aldeanos y rellenos de dinamita: el guión preveía que con la ayuda de esas armas improvisadas los republicanos derrotarían a la caballería mora que acababa de reconquistar el pueblo. La lucha de los milicianos contra los tanques y la intervención del ejército republicano regular tampoco pudieron ser realizados. André Malraux no se desanimó por ello y después de recomenzar seis veces el montaje, acabó la versión actual que, a pesar de las evidentes lagunas, no deja de tener indiscutiblemente una unidad dramática.

En agosto en 1939, la película, bautizada por Malraux *Sierra de Teruel* (para señalar bien su carácter de obra original) debía estrenarse cuando la guerra estalló: fue prohibida por la censura. Durante la ocupación, el negativo y una copia pudieron ser sustraídos a los alemanes y escondidos.

Con el deseo de facilitar la explotación normal, los propietarios actuales han retomado el título *Espoir*, añadido un discurso preliminar de Maurice Schumann y cortado un centenar de metros en el descenso de la montaña.

En la historia del cine, es excepcional que una cinta, tan sólo cinco años después de su realización, pueda ser proyectada sin perder la mayor parte de su interés. Es-

to no ha sido el caso. Como ha escrito un crítico suizo: “*El mundo ha decidido parecerse a las novelas de André Malraux*”. Muy especialmente la guerra de España aparece ahora como una prefiguración de la resistencia francesa. El ametrallamiento de grupos de milicianos por un fascista emboscado tras una ventana, episodio que habría parecido incomprensible o extravagantemente novelesco a la mayoría del público en 1939, se revela, a la luz de la liberación, de una verdad fácilmente verificable.

Para su primer contacto con la pantalla, André Malraux se ha visto, pues, convertido en guionista, dialoguista, director y montador. Se ha hecho asistir por técnicos, pero les ha dictado su voluntad. Se ha visto obstaculizado por dificultades materiales inauditas, pero nadie le ha impuesto la menor directriz o la menor concesión. Todos aquellos que conocen el mundo del cine pueden darse cuenta hasta qué punto estas condiciones de trabajo son excepcionales. Al público le toca juzgar el valor del resultado.

(Traducido del original francés por AUREA ORTIZ y revisado por JUAN MIGUEL COMPANYY).

PUBLICACIONES

DE LA FILMOTECA

COLECCION CATÀLEGS

1. CONTEMPORARY BRITISH CINEMA.
2. BORGES Y EL CINE (Agotado).
3. ROHMER: LA LITERATURA COMO CINE (Agotado).
4. FELLINI: LOS ROSTROS DE LA NAVE.
5. LAS FILMOTECAS: FILMOTECA ESPAÑOLA.

COLECCION TEXTOS

1. JUAN PIQUERAS, EL DELLUC ESPAÑOL (Vols. 1 y 2). Juan Manuel Llopis
2. LOS AÑOS QUE CONMOVIERON AL CINEMA —LAS RUPTURAS DEL 68—. VV.AA.
3. EL CAS CIFESA. VINT ANYS DE CINEMA ESPANYOL. Félix Fanés.
4. EL RELATO ELECTRONICO. VV.AA. (Edición a cargo de Encarna Jiménez Losantos y Vicente Sánchez-Biosca).

DE PROXIMA APARICION

ESCRITOS SOBRE EL CINE ESPAÑOL (1973-1987). VV.AA.

COLECCION DOCUMENTOS

1. EL CINE SOVIETICO DE TODOS LOS TIEMPOS: (1924-1986). VV.AA.

COLECCION CUADERNOS

1. LAS FILMOTECAS.
2. 1 AÑO DE FILMOTECA. MEMORIA DE ACTIVIDADES (Abril 1988-Abril 1989)



COLECCION TEXTOS
FELIX FANES
EL CAS CIFESA:
VINT ANYS DE CINEMA ESPANYOL
(1932-1951)
P.V.P., IVA incluido: 2.000 Ptas.



COLECCION TEXTOS
EL RELATO ELECTRONICO. VV.AA.
(Edición a cargo de
Encarna Jiménez-Losantos
Vicente Sánchez-Biosca)
P.V.P., IVA incluido: 1.500 Ptas.



COLECCION DOCUMENTOS
EL CINE SOVIETICO
DE TODOS LOS TIEMPOS (1924-1986)
P.V.P., IVA incluido: 2.000 Ptas.



COLECCION CUADERNOS
1 AÑO DE FILMOTECA
Memoria de Actividades
(Abril 1988-Abril 1989)
P.V.P., IVA incluido: 500 Ptas.

S U S C R I P C I O N

Deseo suscribirme a ARCHIVOS DE LA FILMOTECA, por un año. (4 números), a partir del nº.....

Forma de pago:

- Transferencia a la C/C: 3100871912 de la Caja de Ahorros de Valencia. Urbana La Fe. Avenida de Campanar. 46015-VALENCIA.
 Cheque adjunto (nominal o cruzado). Dirigido al IVAECM. Archivos de la Filmoteca. Plaza del Ayuntamiento, nº. 17. 46002-VALENCIA.

Nombre.....

Profesión.....

Domicilio.....

Población..... Cód. Postal..... Teléfono.....

Las tarifas de suscripción son las siguientes:
Anual (4 números)

España
3.000 Ptas.

Europa
4.000 Ptas.

América (correo aéreo)
5.000 Ptas.

Deseo suscribirme a ARCHIVOS DE LA FILMOTECA, por un año. (4 números), a partir del nº.....

Forma de pago:

- Transferencia a la C/C: 3100871912 de la Caja de Ahorros de Valencia. Urbana La Fe. Avenida de Campanar. 46015-VALENCIA.
 Cheque adjunto (nominal o cruzado). Dirigido al IVAECM. Archivos de la Filmoteca. Plaza del Ayuntamiento, nº. 17. 46002-VALENCIA.

Nombre.....

Profesión.....

Domicilio.....

Población..... Cód. Postal..... Teléfono.....

Las tarifas de suscripción son las siguientes:
Anual (4 números)

España
3.000 Ptas.

Europa
4.000 Ptas.

América (correo aéreo)
5.000 Ptas.

Deseo suscribirme a ARCHIVOS DE LA FILMOTECA, por un año. (4 números), a partir del nº.....

Forma de pago:

- Transferencia a la C/C: 3100871912 de la Caja de Ahorros de Valencia. Urbana La Fe. Avenida de Campanar. 46015-VALENCIA.
 Cheque adjunto (nominal o cruzado). Dirigido al IVAECM. Archivos de la Filmoteca. Plaza del Ayuntamiento, nº. 17. 46002-VALENCIA.

Nombre.....

Profesión.....

Domicilio.....

Población..... Cód. Postal..... Teléfono.....

Las tarifas de suscripción son las siguientes:
Anual (4 números)

España
3.000 Ptas.

Europa
4.000 Ptas.

América (correo aéreo)
5.000 Ptas.

S U S C R I P C I O N

ARCHIVOS

DE LA FILMOTECA




Filmoteca
Generalitat Valenciana
I V A E E M
INSTITUT VALENCIÀ D'ARTS ESCÈNIQUES CINEMATÒGRAFIC I MÚSICA
 GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA

Sumario