

"L' Espoir" ("Sierra de Teruel"), se estrena en España

MAX AUB

Con cuarenta años de retraso ve la luz en nuestras pantallas la única película dirigida por André Malraux. (El proyecto de adaptar al cine "La condición humana", propuesto en distintos momentos por Eisenstein, Zinemann o Jean Cau, quedó siempre truncado). "L' espoir", no obstante, no tiene sólo ese interés sino el significar el encuentro de una serie de hombres enfrentados día a día con la muerte. Como una prolongación del combate de la guerra que se desarrollaba en las tierras españolas, "L' espoir" era (y sigue siendo) una invitación a continuar toda lucha que conduzca a la liberación del hombre; de ahí incluso su título: "Los hombres unidos a la vez por la esperanza y por la acción llegan a alcanzar, como los hombres unidos por el amor, dominios a los que nunca llegarán en solitario", en palabras de Malraux.

Max Aub, colaborador de Malraux va a describir a continuación las incidencias del rodaje en un espléndido prólogo que escribió para la edición del guión cinematográfico. Guion que no es más que una pequeña aproximación a una de las películas más apasionantes que sobre la guerra civil española se hayan rodado jamás. "L' espoir" quería ser, al tiempo que una crónica de la lucha diaria, una propuesta de ayuda a espectadores de otros países que veían en la guerra que se desarrollaba en España una forma definitiva de solucionar los conflictos de clase esparcidos por todo el mundo. Tardó, sin embargo, demasiados años en estrenarse "L' espoir" en los Estados Unidos y no llegó a verse en Francia hasta concluido definitivamente el conflicto bélico. Queda así ahora "L' espoir" como un romántico deseo más de ayudar aquella guerra cuyo resultado determinó la continuación de la Historia en el resto del mundo.

En el 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; lo 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 dónde se encontraba un aeródromo 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 aeródromo, 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 Elia 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, entretiene los aleda-



André Malraux con Max Aub, en Montserrat.

ños 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 más razón que la 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 tra-

bajo. '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 permitía 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 surtir 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 hacia 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 pierden nunca del todo. ¿Hasta qué punto los valores estéticos de Guernica, de Picasso, difuminan hoy su alegato? Si queda el artificio no desaparece el intento. Salimos con la obra al cabo de acontecimientos que nos echaron abajo su finalidad primera, pero hace historia; no es lo que quisimos, mas, ¿quién logra su designio? Es lo que había que saber de esta vieja película coja, si no lo era nunca.

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 con que los nazis, a voces falangistas, destruyeron el negativo y sólo andan por el mundo dos o tres copias. Llamábase *Sierra de Teruel*, título que no permitió la censura francesa en 1939, a punto de estrenarse antes de la declaración de la guerra. Primero, en el papel, llevó el nombre de *Sang de gauche*. Los títulos de la película, rehechos 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 Paralaleo, es decir, del vodevil; muertos en España. Aparezco como autor del guión; lo escribió Malraux con la ayuda de Boris Paskine, Denis Marion y Louis Page. Así se ha escrito siempre la historia; hice muchas otras cosas, desfáltarme entre otras, dormir poco y, para descansar, discutir con Hemingway, de otras cosas, por la noche, en el hotel Majestic, al acabar de poner a punto el trabajo del día siguiente.



Alarma de bombardeo: la gente corre al refugio.

El Gobierno español había ofrecido cien mil francos franceses y setecientos cincuenta mil pesetas, el material virgen, la posibilidad de revelar el negativo 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 que 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 esto es más grave, una película como la que emprendemos debe de ser, técnicamente, de una calidad que permita su proyección internacional. Las compañías norteamericanas habían tratado a base del doblaje de una película filmada en francés. Han aceptado la sustitución del francés por el español y subtítularla 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 qué opinas".

Los técnicos habían llegado a mediados de julio. Algunos amigos de Malraux aportaron 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 Cerbère; por lo visto también entraba en la "No Intervención" entre cien cosas, espejos y carbones para arcos voltaicos, carros para travellings, pintura, 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 tragicómicos que ya nadie contará. Cortada la electricidad con la frecuencia que imponían los bombardeos de Barcelona, el negativo se revelaba en Pa-

ris, 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 barandillas 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, andaba cargando el medio avión que necesitábamos para acabar de filmar las secuencias todavía posibles de la película. En el camión iban el material, las cámaras; en otros tres coches, los actores, los técnicos. Llegamos a Figueras con la intención de seguir trabajando. Había que-

dado olvidado el trípode 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 en relieve y colores.

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 Cerbère; 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 Elíseos —el París— presentamos la película al Gobierno de la República española. L'espoir lo fue, en París, en 1945, 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 hici-

mos. 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 defenderlo, y, espejo de lo mismo, un homenaje de éstos al pueblo español, defensor entonces de su honra y su libertad.

Nunca nos restaron ánimo las dificultades ni esfuerzos al peligro. El vería 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 guñol que montaba Miguel Prieto en los altos del cine Coliseo y las Guerrillas del Teatro, que andaban de aquí para allá representando obras de circunstancias. Al guñol 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 vicepresidente—; 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 el frente.

—He estado dudando entre Corpus y tú. Tú.

—No sé nada de cine.

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

—Si fuera teatro...

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

La Generalidad nos dio un piso, tuvimos secretarías, algún coche, 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 memoranda, 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 hacerlo en Francia, en París, para asegurarnos de que no hubiera bajas de voltaje 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 de 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 irrepitibles 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 favoreció. El empeño de Malraux en hallar vacas —fueron borregos— nos costó días por el Pirineo español; así descubriéramos algunas iglesias románicas, tablas prodigiosas y la belleza retorcida del fuego en el oro de frescos recientes en los muros de alguna catedral, y aquel lago pirenaico con sus dos cisnes negros y el chófer preguntando, brillantes voz y ojos:

—Eso, ¿se come?

Aviones de desecho 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 las vacas que, al carecer de tanques, hicieron innecesarios los esquiones para inutilizarlos.

En cambio, la casualidad, esa hermana del arte, nos deparó el funicular de Montjuich, y tres batallones de campesinos que reforzaron el final de la película a límites no sospechados.

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 matarte.

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 Marche fúnebre de Chopin?

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

—¿Y tú de la existencia de Dios?

Quería la de Goossec. 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 compuso la espléndida música que sostiene la secuencia. El preludio 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 por qué 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 desecho, sin motores, lo que nos obligó a buscar una fuerte pendiente para que el choque pareciera real aun 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 ca-

ñón resistiría el impacto sin dificultades 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 volatínero.

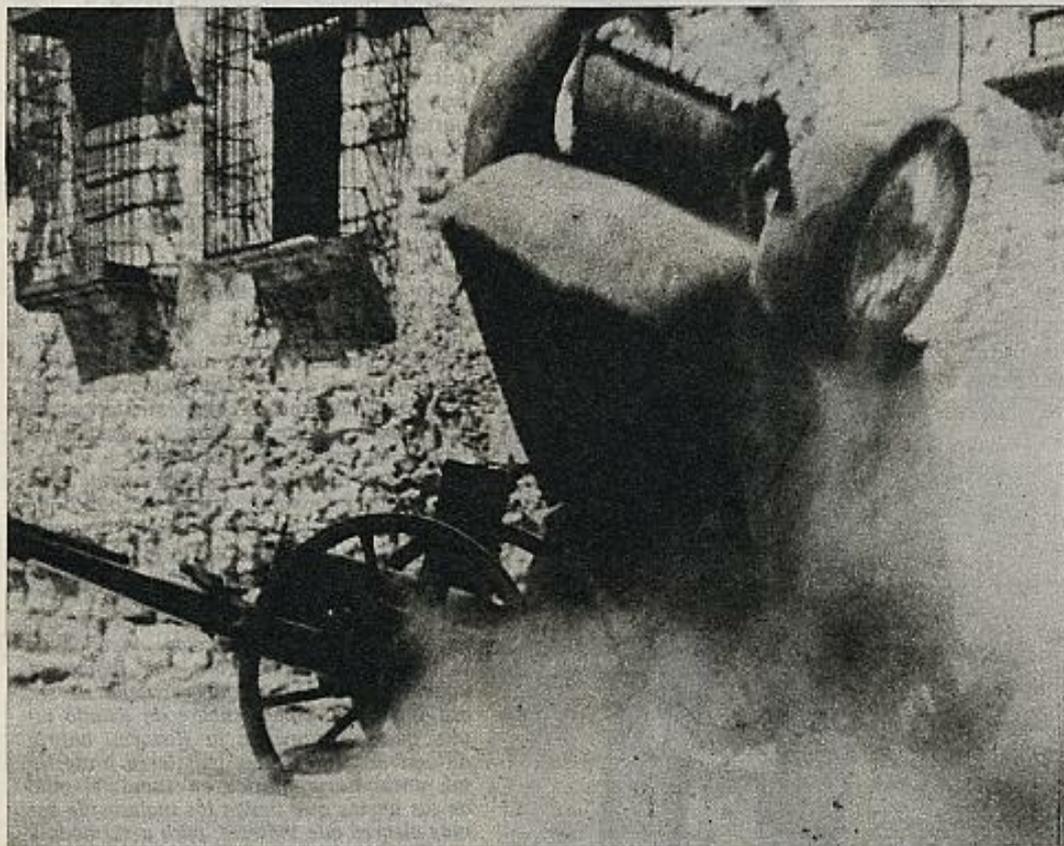
—Yo soy acróbata, no chófer. No sé conducir.

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 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; o como hizo notar en su tiempo Denis Marlón, fue la primera película que explotó la solidaridad de la tripulación de un bombardero (o de un submarino).

Otros incidentes hubo, más trágicos. 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 cazas fascistas en lo alto. Bajamos a ras de tierra, zigzagueando entre colinas, siguiendo un riachuelo. No había sino que esperar que los Messersmitts 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 el mejor fotógrafo europeo, a Page y a su camarógrafo Thomas. Page y Thomas realizaron la Kermesse heroïque, con



Dos escenas bélicas, una en el aire (piloto herido) y otra en tierra.

Feyder, y las últimas películas de Pabst. Page vuelve ahora de 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 ineluctables, en acción de gracias a la viril fraternidad, eterno norte de los hombres.

Ignoro si Darius Milhaud recogió la espléndida marcha fúnebre que sirve de fondo a la secuencia última de la película. Ni creo que los españoles se lo agradecieron si hubo ocasión. Conste 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 Mairaux 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 Méjico 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 porque 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. ■ M. A. (México, septiembre de 1967.)