



Sierra de Teruel: el compromiso, el texto

Juan Miguel Company y Vicente Sánchez-Biosca

Toda presentación que se haga, en la actualidad, de *Sierra de Teruel* —título que preferimos al de *Espoir*— como seña de la indiscutible identidad española del film— no puede obviar, de entrada, la doble dificultad que película tan singular encierra para ser *leída* desde posiciones analíticas medianamente operativas. Por un lado, se trata de una obra convertida en objeto de culto y, como tal, sacralizada por los rituales abusivos de cierta izquierda tradicional que vio en ella ese reflejo impar de «la última guerra romántica de la historia contemporánea». Durante el franquismo, cierta *intelligentzia* francesa —y, más concretamente, parisina— podía degustar el film en el ámbito reconfortante de esa «España en el corazón... convertida en la buena conciencia lírica de toda la izquierda: un mito para antiguos combatientes» que tan lúcidamente denunciara Diego, el protagonista de *La guerre est finie*. Por otro lado, y como consecuencia inmediata de lo anterior, *Sierra de Teruel* es un ejemplo señero —siempre desde esa ópti-

ca— del compromiso, en su acepción sartriana, de unos intelectuales —André Malraux, Max Aub— con la historia que les tocó vivir. Y, a este respecto, es más que elocuente el prólogo que actualmente ostenta el film, rodado en 1945, donde se establece un paralelismo entre la lucha de los republicanos españoles y la de los resistentes franceses contra el nazismo.

Superar esta doble dificultad —este doble tópico— supondría entrar de lleno en una problemática de análisis textual de la película, ver en qué formas concretas se plantea el compromiso ideológico antes mencionado en las imágenes. Así, las precisas articulaciones discursivas del yo se traducen en una serie de marcas enunciativas, huellas dejadas por el sujeto de la enunciación que ficcionalizan el supuesto documental reconstruido puesto en pie por el film, al tiempo que cargan sus imágenes de una densidad semica cuya capacidad simbolizadora es evidente. Dicha capacidad está ya presente en el texto literario de Malraux, en donde la crónica objetiva de los acontecimientos es continuamente interrumpida, trascendida, por la voz del narrador. En el episodio del coche cargado de dinamita, por ejemplo —muy libremente traducido en imágenes—, encontramos este párrafo significativo tomado del texto publicado en Folio, París, 1983, edición que coincide con la aparecida por primera vez en Gallimard en 1937 y a la que habremos de referirnos de ahora en adelante:

...Y, de repente, Manuel se dio cuenta de que este coche le resultaba indiferente. Ya no había coche; sólo existía esta noche cargada de una esperanza turbia y sin límites, esta noche donde cada hombre tenía algo que hacer sobre la tierra...

¿Emergencia lírica de Malraux? Sí, pero también vocación simbólica del texto para trascender la anécdota, refiriéndose a los acontecimientos que, de esta forma, no son *reflejados* mecánicamente. En esa correspondencia simbólica escritura-imágenes se centrará, pues, nuestra propuesta de análisis. No buscamos el advenimiento de un

yo, entendido como sujeto individual, dotado de valores cívicos, al texto fílmico, sino la manera específica en que dicho texto produce un yo-sujeto de la enunciación del discurso. Entendemos que la única forma de superar el banal reduccionismo de los análisis sociológicos es la de sumergirnos en los problemas formales —montaje, composición de los planos, construcción de una determinada *textura* de los mismos— que la película plantea. Sólo así podremos llegar a una ajustada determinación de las coordenadas ideológicas en las que *Sierra de Teruel* se inscribe como una obra, en muchos aspectos, ejemplar.

Documental y enunciación

De Vertov a Ivens pasando por Flaherty es sabido que la relación documental/ficción no ha de ser planteada como actitud ante el referente, sino sobre todo como un problema de enunciación. No siempre la crítica ha sido sensible a este hecho, oscilando en los más de los casos entre la burda y esquemática distinción y la irreflexiva y no menos gratuita e inoperante afirmación de que «todo es ficción». No debe ser, pues, la equívoca noción de realismo la que dé cuenta de una oposición sumamente precaria; son más bien las mudas del yo en el film las que permiten una rigurosa aproximación al texto en la que se aniquilan viejos ideales para dar paso a un estudio de las escrituras.

Lo que singulariza al film de Malraux es precisamente el complejo funcionamiento de su enunciación. Porque ésta surge de un doble trabajo de transformación que la orienta y a la que determina. Elaboración verbal-novelesca en un relato caracterizado por el deseo de abrazar todo el proceso de la guerra civil española hasta 1937, fecha de escritura de *L'Espoir*. Proyecto, pues, dilatado tanto en el tiempo (casi un año de ricos episodios) como en el espacio (Madrid, Barcelona, Guadaluajara, Extremadura, Teruel, etc.), con la consiguiente pérdida de centralidad estructural y la negativa de concesiones psicológicas a los personajes de la

ficción. Y sobre esta elaboración se erige un nuevo edificio: el guión, sólo rodado y montado en parte. En él la a-centralidad queda fuertemente amarrada en una estructura compacta aderezada por un minucioso sistema enunciativo en cuyo seno la puesta en escena nada deja al azar, corrigiendo e integrando en el texto definitivo del film, incluso las insuficiencias del material rodado.

Escribir una historia, leer la historia

La propia estructura que resulta de la doble transformación mencionada refleja la primera opción de Malraux en términos de intertextualidad: reducir la dispersión de acontecimientos de la novela, su carácter a-céntrico, a un episodio casi único, marginal en la historia referencial (y en el relato literario), pero convertido en definitivo en el film y desde él imponiendo su interpretación a aquélla. En efecto, pues el simple bombardeo de un campo de aviación franquista y de un puente de acceso por las magras y deficientemente equipadas tropas republicanas (extraído de un segmento de la tercera parte de *L'Espoir*) tiene la virtud de representar los entresijos de la guerra, la penuria y heroísmo de la milicia, trascendiendo la propia anécdota. De hecho, *Sierra de Teruel* concentra en esta ciudad y su frente episodios que la novela ubica en los más variados lugares: véanse el fusilamiento simbólico de los milicianos desde una ventana que tiene lugar en Barcelona, la caída del avión representado al comienzo del film y cuya localización en la novela ocurre en Madrid, el fracaso del otrotra glorioso piloto alemán que ha perdido vista debido al prolongado trabajo realizado en las minas (primera parte, capítulo 3), etcétera.

La elección no surge del vacío: en 1925, S. M. Eisenstein resolvió su *Acorazado Potemkin* modificando sustancialmente el plan inicial que pretendía dar cuenta directa de toda la Revolución de 1905 y decidió escoger un modelo (la rebelión de los marinos del Potemkin frente al puerto de

Odesa) el cual, sometido al esquema de la tragedia, permitiese una inversión de la historia por la historia siendo susceptible de recuperación desde un posicionamiento revolucionario posterior a Octubre. Porque ficcionalizar —y es algo en lo que ni Eisenstein ni Malraux dudaron jamás— es antes que cualquier otra cosa una actitud transformadora para con el material y, sólo por ello, para con la historia. De acuerdo con ello, Malraux *produce* el triunfo republicano sin desmentir la trayectoria del referente y lo hace mediante la apropiación de la estructura en sinécdoque del Potemkin: la parte —sin indicación explícita— no puede por menos que representar el todo. En este sentido, la opción por la sinécdoque es la más osada muestra del compromiso textual. ¿Acaso la transformación *L'Espoir/Espoir* no da cuenta paradójicamente de que la reducción de acontecimientos sólo es el reverso de la concentración —y, en cierto modo, la abstracción— que implica la sinécdoque como operación intertextual y política?

Sin embargo, la complejidad de escritura de *Sierra de Teruel* no se agota en dicho procedimiento. En el interior de su estructura se anudan las fuentes poéticas del montaje pudovkiano. Véase, por ejemplo, la metáfora del vuelo de las aves en su función representativa o profética de la muerte, articulada de modo sistemático en el film frente a lo esporádico y vacuo de su irrupción en la novela, reducida a mera retórica, como el deslizamiento de un *travelling* silencioso, inequívocamente discursivo, poco antes de estrellarse el avión alcanzado por los cazas franquistas; mirada esta que juzga con singular crudeza el heroísmo de los tripulantes en el instante previo a la muerte. O también el cuidado trabajo de asincronía cuya expresión en términos de montaje sonoro es perceptible en aquellos fragmentos en los que el ruido de los disparos constituye el rumor de fondo de las conversaciones. Ejemplo: el recuerdo de un estado de crispación que ahoga los actos emotivos de solidaridad y admiración ante el cadáver de Revelli, en la segunda secuencia del film.

Un modelo

La compleja red enunciativa de *Sierra de Teruel* puede ser ilustrada convenientemente en una de las más célebres secuencias del mismo —la del sacrificio de dos combatientes que se estrellan contra el único cañón que defiende el acceso a las puertas de la ciudad— en la medida en que en ella se anudan las notas que mejor definen la escritura del film. Dicha secuencia ilustra al propio tiempo el lugar de anclaje de la ficcionalización que el film realiza, entendiendo ésta como articulación de puntos de vista, dirigidos todos ellos por la suprema voz que les da forma y estructura. En síntesis, los aspectos más relevantes son los siguientes:

1. El picado acusadísimo del plano 5 (fotograma 1) violenta la naturalización verosímil del espacio, produciendo un deslizamiento brusco de la narración al discurso. Atribuido, pues, a la enunciación, dicho emplazamiento actúa no sólo como indicio del sacrificio que los «kamikazes» van a perpetrar; recupera, además, el patético diálogo que revela en los personajes la consciencia del suicidio («Aun a toda velocidad, si entras de costado contra cualquier cosa, no te matas siempre»; «Y marras el cañón... Tampoco de frente se mata uno siempre»), así como las «anómalas» angulaciones de los planos 3 y 4 (trasera y reencuadrada, respectivamente). Y es que el discurso funciona como un excedente que sobrepasa y desborda los puntos de vista internos.

2. El equívoco emplazamiento del plano 10 (fotograma 2) señala un punto de vista todavía no formalizado. Es el lugar del cañón antes de ser colocado, pero ante todo designa el punto de vista abstracto del enemigo; este enemigo que no aparece explícitamente en el film. Por ello su introducción en la secuencia sin haber insertado previamente aquello que lo articularía como punto de vista (la posición de los que miran) constituye un sutil rasgo enunciativo: califica el lugar desde el que va ser consumado el atentado, pero también el lugar que sabe a victoria.



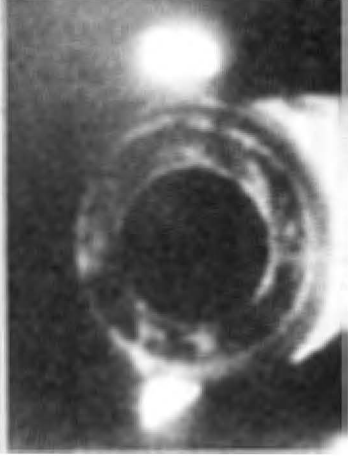
Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5

Su sentido, pues, sólo puede ser explicado atendiendo a este ligero, pero feliz, adelanto del emplazamiento del plano 10 respecto al de los figurantes que retrospectivamente adivinamos evolución en el contracampo. Por demás, la aparición del cañón en el plano 14 (fotograma 3) llena el vacío de punto de vista potenciando la dimensión dramática de la profundidad de campo respecto al vehículo que progresa a pasos agigantados hacia cámara. Es este desequilibrio provocado por un juego de profundidad que carece de primer plano (amenaza figurativa) lo que confiere al plano 10 un especial poder patético en su enunciación: afirma la certeza del suicidio y engarza con la significación de los planos anteriormente comentados. El aumento del ritmo que tiene lugar en la serie de falsos *raccords* que siguen viene a ubicar la metonimia en el lugar central: el cañón —en el que concluye el *travelling* de 19 (fotograma 4)— en lugar de los agresores, consumando en el terreno textual la irrepresentabilidad del ejército franquista, pues ésta, al igual que el compromiso de Malraux, es una operación producida por la escritura.

3. Por último, los planos 21 y 23 (aves que vuelan haciendo *raccord* con el impulso fatídico de los milicianos alcanzados por la andanada) formulan una de las metáforas más elaboradas del film, y cuyo origen en la novela no era más que esporádico. Las aves, ligadas a la muerte como victoria, emergen desde su complejo campo connotativo de premonición y libertad, siguiendo el modelo de montaje pudovkiano. Debido a ello, Malraux inscribirá en adelante dicha metáfora —constituida desde la enunciación— en puntos de vista rigurosamente internos a la narración; punto de vista de «aquellos que van a morir»: tripulantes del avión a punto de entrar en barrena o mirada del «viejo» combatiente alemán herido en el estómago.

En la parte final de su novela, Malraux, describiendo el despegue de los aviones al amanecer, señala: «...En el frío de las partidas nocturnas, cada uno sabe que va hacia su destino».

Es una imagen que se reitera en la narración, que se

hace familiar al lector casi como *leit-motiv* de la misma: un grupo de hombres avanzando en la madrugada, resueltos a llevar a cabo su misión. Es en este tipo de claves retóricas donde podemos ubicar el optimismo revolucionario del escritor, forjado generacionalmente en las mañanas que cantan, en el tiempo de las cerezas destellando en los árboles como promesa de un futuro mejor. Sabemos, también, hasta qué punto la izquierda oficial ha abusado de esas imágenes hasta desposeerlas de toda su carga semántica. Frédéric Rossif, en una película banal, sobrevalorada por cierta crítica, insistía en el fácil lirismo brigadista, en la manufactura sentimental del tópico: la «España en el corazón» de la que hablábamos al principio.

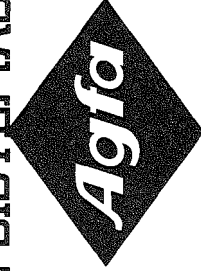
Muy otro es el caso del film de Malraux y Max Aub. Conviene insistir en ello. Cuatro años antes de la publicación de *L'Espoir*, Malraux postulaba que el drama de la condición humana residía en no poder sobrellevar la propia soledad. En su novela sobre la guerra de España, ese sentimiento existencial está ampliamente trascendido por la acción. El viento épico que atraviesa las últimas páginas del relato encuentra su equivalente, también, en las últimas imágenes del film, en esa puesta en escena simbólica del triunfo republicano que Darius Milhaud acompaña con vibrantes variaciones orquestales sobre la jota aragonesa. Es aquí, en estas escenas corales, donde el film logra alcanzar su más pleno sentido: el de una alianza solidaria de las clases populares con el ejército republicano contra el fascismo. Y, no lo olvidemos, ese enemigo común en permanente fuera de campo, metonímicamente representado por un cañón, es el que determina, empero, todas las acciones de los personajes.

Podemos, sí, estar de acuerdo con Sadoul cuando afirma que la escena más débil de la película es aquella en la que los personajes tratan de explicar las motivaciones personales de su lucha. *Sierra de Teruel* es, básicamente, un film sin héroes que no despliega ante el espectador ninguna parafernalia romántico-individualista al uso, sino que continúa integrando la anécdota individual en el seno de una

empresa común. Podríamos, pues, definir, en conclusión, la película de Malraux-Aub como la construcción textual de un sujeto de la enunciación —popular, militante y de clase— colectivo. En esa empresa, que comparte con algunos títulos clásicos del cine soviético, alcanza *Sierra de Teruel* sus mejores logros.

J. M. C. y V. S.-B.

DIVISION SISTEMAS OFICINA



Copiadoras - Microfilm

Aribau, 170 Tel. 237 73 00 * 08036 BARCELONA