



LAS CLAVES POLITICAS Y CULTURALES DE «ESPOIR»

Román Gubern

«*Espoir*» es la obra cinematográfica singular y atípica de uno de los escritores más importantes de nuestro siglo, realizada además en circunstancias históricas excepcionales. Esta excepcionalidad de «*Espoir*» le ha convertido en un film mítico, desaparecido durante años de la circulación pública, extraño y de difícil clasificación. Aquí intentaremos reconstruir la complicada génesis histórica del film, aportando algunos datos nuevos o poco conocidos, y valorar su significación política y estética.

Cómo nació «*Espoir*»

El 18 de julio de 1936 se produjo la sublevación militar de Franco en contra de las instituciones democráticas de la Segunda República española, y dos días después, el 20 de julio, *André Malraux* voló a Madrid para colaborar en la lucha antifascista. Ese mismo día Malraux tuvo su primer

encuentro con el escritor valenciano *Max Aub* (nacido en París en 1903, hijo de alemán y francesa), en cuya obra literaria y teatral se detectaban las influencias del dadaísmo y del surrealismo. Este encuentro entre Malraux y Aub, como luego veremos, iba a resultar precursor del film «*Espoir*».

En el mes de agosto Malraux organizó la escuadrilla de aviación «*España*», formada por pilotos extranjeros pertenecientes a las Brigadas Internacionales. Y en diciembre del mismo año viajó a Ginebra para negociar la obtención de aviones de combate para su escuadrilla. Como piloto de guerra, Malraux participó en 65 vuelos y fue herido en dos ocasiones. Su accidente más grave tuvo lugar en Teruel el 27 de diciembre, y este episodio aparecería incorporado posteriormente en su novela y en su film.

Pero Malraux, por su

prestigio literario internacional, podía ser más útil a la República en el frente de la propaganda que pilotando un avión de combate. Por esta razón, en febrero de 1937 viajó a los Estados Unidos como representante de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, para conseguir ayuda material norteamericana en la guerra contra Franco. Esta operación era importante, pues en agosto de 1936 las grandes potencias habían acordado la no-intervención en la guerra de España, neutralidad teórica que significó en la práctica que sólo la Alemania nazi y la Italia fascista ayudaron activamente al bando sublevado. En su viaje por los Estados Unidos y Canadá (febrero-abril de 1937), Malraux pronunció conferencias pidiendo ayuda para la España democrática en las Universidades de Harvard, de Princetown y de Columbia (Nueva York), en Hollywood, Toronto y Montreal. La con-

ferencia más importante, repetida en esta gira, se titulaba «*La amenaza del fascismo contra la cultura*», y su valoración política resulta muy interesante. Teniendo en cuenta la existencia de amplios sectores de opinión anticomunista en Norteamérica, Malraux utilizó en su discurso las palabras «*fascismo*» o «*fascista*», pero jamás las palabras «*comunista*» ni «*socialista*». La filosofía de su texto era la de plantear una lucha genérica «*humanista*» contra la barbarie cultural del fascismo, sin aludir a la naturaleza política del Frente Popular que gobernaba en España. Idéntica precaución será visible en la película «*Espoir*», como veremos luego.

Al terminar su gira americana en abril, se estaba organizando ya en los Estados Unidos la producción de «*Spanish Earth*», el documental de Joris Ivens, que nació con idénticos propósitos de movilizar a la opinión pública internacional (y especialmente a la norteamericana, pues su primera proyección se efectuó en la Casa Blanca ante el presidente Roosevelt), en favor de una ayuda material y militar a la República agredida por los fascistas.

De regreso a España, en julio de 1937 Malraux participó en Madrid en el *Segundo Congreso de Escritores Antifascistas*, en el que intervinieron eminentes escritores españoles (Rafael Alberti, Antonio Machado, Miguel Hernández, José Bergamín), alemanes (Ludwig Renn, Gustav Regler), franceses (Julien Benda, Jean Cassou), soviéticos (Ilya Ehrenburg), etc. Durante esta época Malraux

estaba ya escribiendo su novela «*L'Espoir*», basada en sus observaciones y vivencias de la guerra, que concluyó en noviembre y apareció publicada en diciembre por la casa Gallimard, de París.

Fue a principios de 1938 cuando se planteó la oportunidad de realizar un gran film de propaganda al mercado internacional, para ayudar a romper el bloqueo de la no-intervención. En realidad Malraux nunca pensó en adaptar fielmente su novela, sino que basó su guión únicamente en su tercera parte (titulada «*Les Paysans*»), añadiendo nuevos elementos y episodios que no aparecen en el libro y concentrando su acción en 48 horas. En una fase inicial se consideró la posibilidad de filmar la versión de «*Espoir*» en Francia y con actores franceses, solución que a causa de la guerra y por razones idiomáticas resultaba más cómoda para Malraux. Pero la escasez de divisas del Gobierno español hizo abandonar este planteamiento, decidiéndose su rodaje en España y con actores españoles, alternativa afortunada que iba a determinar la veracidad y el realismo documental que posee el film. No obstante, la película negativa sería suministrada desde París, y también en la capital francesa se llevaría a cabo el revelado de la cinta, debido a que los raids aéreos fascistas obligaban a cortes repentinos de corriente eléctrica que podían arruinar el proceso del laboratorio.

En aquellos momentos, con Madrid asediado por las tropas fascistas, el Gobierno republicano se había establecido en Barcelona desde oc-

tubre de 1937. Por consiguiente, en el edificio del Comisariado de Propaganda de la Generalitat en Barcelona se instalaron las oficinas de producción de «*Espoir*», para cuya financiación el Gobierno republicano concedió 100.000 francos franceses y 750.000 pesetas (un total de unos 100.000 dólares USA actuales), cifra exorbitante en aquella época, que revela la importancia política que el Gobierno concedía a la película de Malraux como arma de propaganda internacional. El Gobierno había valorado la necesidad de realizar «*Espoir*» a la luz del relativo fracaso propagandístico de «*Spanish Earth*» de Ivens. En efecto, el film de Ivens era un documental y de duración reducida (54 minutos), razones por las cuales sólo fue visto por un público limitado y ya simpatizante con la causa antifascista. Una película de ficción y de largo metraje ofrecía más oportunidades comerciales para atraer al gran público internacional. El proyecto resultaba especialmente interesante de cara a los Estados Unidos, ya que durante su gira norteamericana una organización liberal de aquél país había ofrecido a Malraux para su proyecto un circuito de 1.800 salas, con una audiencia estimada de 2.000 espectadores diarios.

Desde los primeros preparativos de la producción, Malraux había colaborado con un antiguo conocido, Max Aub, que en aquellos momentos detentaba el cargo de secretario del Consejo Nacional del Teatro. El gobierno republicano había confiado a Aub, quien hablaba perfectamente francés, convertirse en

ayudante de Malraux para realizar el proyecto. Fue Aub, por lo tanto, quien escribió los diálogos del film en español, y por su vinculación con el ambiente teatral ayudó a Malraux a elegir los actores, además de sugerirle las localizaciones del film. Localizaciones que, pese a transcurrir aparentemente la acción en la zona aragonesa de Teruel, por imperativos de la guerra se eligieron en Barcelona y en tierras catalanas, convirtiendo a las montañas de Montserrat en la sierra de Teruel. Los interiores se rodaron en los Estudios Orphea de Barcelona.

Las dificultades derivadas de la guerra hicieron que el rodaje de «*Espoir*» fuera sumamente accidentado y lleno de contratiempos. Cuando en enero de 1939 las tropas de Franco ocuparon Barcelona, quedaban por rodar todavía once secuencias del guión, es decir, se habían rodado sólo las dos terceras partes del guión. Malraux, Max Aub y una parte del equipo de rodaje marcharon a Francia llevándose una estructura de avión para completar en los estudios *Joinville* de París una escena imprescindible para la continuidad del film. Casi todos los actores y técnicos españoles de la película tomaron el camino del exilio, y la mayor parte de ellos acabarían por establecerse en México.

Malraux y Aub montaron y sonorizaron los fragmentos del film inconcluso en París, donde se estrenó el 19 de julio de 1939, cuando Franco había ganado ya la guerra (1.º de abril), de modo que su función de propaganda contra la no-intervención y el bloqueo

resultaría completamente inoperante. Fue reestrenado tras la Liberación de Francia en 1945, con el añadido preliminar de un discurso del ministro Maurice Schumann, pero durante el período en que Malraux fue ministro de Cultura del general De Gaulle (1958-1969) no autorizó su explotación pública, para no ofender al gobierno de Franco. Con la salida de Malraux del gobierno De Gaulle, el film pudo exhibirse nuevamente, reapareciendo públicamente en marzo de 1970 en el *Studio Gît-le-Coeur* de París.

Significación política y cultural de «Espoir»

Todos los factores históricos y políticos que determinaron la producción de «*Espoir*» explican las características de la película. Sus dos temas centrales fueron, por lo tanto, el de mostrar la penuria material y militar del bando republicano, y el de invocar la solidaridad internacional para luchar contra el fascismo. El tema de las carencias materiales y militares es repetido con insistencia por Malraux. Recordemos, por ejemplo, la recolección de recipientes domésticos de los campesinos para fabricar improvisadas bombas de dinamita con las que hacer frente al ejército mecanizado de Franco; o las continuas quejas por la escasez de aviones de combate y de armas; o la laboriosa búsqueda de automóviles para poder iluminar con sus faros la operación de despegue nocturno en un pequeño campo de aviación republicano.

Esta trágica carencia material expuesta crudamente por Malraux intenta ser compensada por la solidaridad y fraternidad internacional de la lucha antifascista. Malraux expone la composición de la escuadrilla aérea de las Brigadas Internacionales: el italiano Rivelli, el alemán Schreiner, un veterano as de la aviación ya demasiado viejo para la guerra aérea, Atignies, hijo de un dirigente fascista belga, el árabe Saidi, que ha acudido a España para demostrar que no todos los moros están luchando al lado de Franco, etc. Es interesante observar que los miembros de esta heterogénea escuadrilla internacional se definen como pacifistas (Muñoz), socialistas (Saidi), o independientes (Mercery), pero ninguno se autocalifica como comunista o anarquista, omisión cautelosa de Malraux ante las características políticas del mercado norteamericano. Por las mismas razones, la polémica *cuestión religiosa*, fundamental en la guerra de España, es evitada por Malraux, quien expone frases («*sólo hasta una hora después de muerto empieza a verse el alma*»), o prácticas religiosas (el acto de santiguarse) de mujeres campesinas, con objetividad respetuosa.

La solidaridad de los heterogéneos voluntarios extranjeros tiene su situación simétrica con la solidaridad del pueblo campesino, cuyos diversos acentos dialectales les diferencian geográficamente, pero no les separan en su causa común antifascista. Es interesante observar el tratamiento de los acentos dialectales por parte de Malraux, en contraste con el uso grotesco

o caricaturesco con que serán empleados por el cine franquista posterior, como índice de subcultura y de inferioridad social.

La solidaridad internacional de los voluntarios extranjeros se funde con la solidaridad campesina en la espléndida escena final del cortejo que desciende la montaña transportando a las víctimas del accidente aéreo. Esta escena justamente famosa tiene algunos antecedentes plásticos en la historia del cine, especialmente dos: el cortejo fúnebre sobre la nieve de «*Herr Arnes Pengar*» («*El tesoro de Arno*», 1919), de Mauritz Stiller, y el final colectivo y solidario de «*Vossta nie rybakov*» («*La revuelta de los pescadores*», 1934), film soviético de Erwin Piscator, cuya composición coral e iconográfica parece haber inspirado la puesta en escena de Malraux. Por no mencionar

las filas humanas que van a rendir homenaje en el puerto de Odessa al cadáver del marino Vakulinchuk, del «*Acorazado Potemkin*», en el film de Eisenstein. También se ha citado el descenso de la cruz pintado por Mantegna como fuente de inspiración plástica de un encuadre contrapicado de un aviador herido descendido entre las rocas por los campesinos. Todas estas referencias plásticas no disminuyen el vigor ni la invención cinematográfica de esta secuencia, que en la historia del cine tiende un puente estético entre la coralidad del gran cine épico soviético, y el neorrealismo italiano (piénsese sobre todo en «*La terra trema*») que está a punto de nacer.

Junto a esta escena famosa, la más creativa de Malraux es aquella en la que un campesino que ha localizado un aeródromo enemigo es

incapaz de reconocer, desde un avión en vuelo, terrenos que le son muy familiares y que desde el punto de vista aéreo se han convertido en extraños e irreconocibles. Una sutil reflexión semiótica acerca de la formalización de los signos visuales está implícita en esta interesantísima escena, que merecería un estudio pormenorizado. Aquí se plantea también la dialéctica *Naturaleza-Civilización* (el avión), que está presente en otros momentos del film de Malraux. Por ejemplo, el vuelo de pájaros que sigue al plano de la muerte de Carral al arrojararse en automóvil sobre el cañón enemigo, o la banda migratoria de codornices durante el combate aéreo que sigue al bombardeo del aeródromo fascista. En la poética de Malraux, que recorre toda la estructura del film, los ritmos de la naturaleza discurren indiferentes a las tragedias de los hombres.