

PRÓLOGO

Max Aub y André Malraux: M. A. y A. M. Dos iniciales en espejo, dos vidas comprometidas con el siglo xx y sus seísmos guerreros, dos obras literarias que conocieron un destino radicalmente distinto. Ya que si Malraux conoció la gloria desde la publicación de sus primeras obras, la obra de Max Aub no pudo encontrar nunca a sus lectores: los exilios sucesivos impusieron a este escritor, nacido en París y muerto en México, un confinamiento que se prolongó hasta su último aliento.

La biografía de André Malraux y su combate a favor de la República Española son bien conocidos: su lucidez inmediata respecto a la importancia de la aviación; su salida hacia España desde el inicio del conflicto y su implicación militar por la organización de la escuadrilla “España”; la escritura de *L'Espoir* en 1937 y el rodaje de *Sierra de Teruel* al año siguiente han sido ampliamente estudiados y comentados. El historiador, el cinéfilo o el lector curioso no carecen de obras a las que referirse.

La trayectoria de Max Aub es más difícil de seguir: ¿Quién es este español de adopción —su madre era francesa y su padre alemán— con un nombre muy poco castellano? Él también se comprometió totalmente con España, como agregado cultural de la embajada de la República Española en París en 1937 y después como ayudante de Malraux durante la realización de *Sierra de Teruel* en 1938. España selló su encuentro, España

permanecería durante treinta y cinco años en el corazón de su amistad. Sin embargo, no de la misma manera.

Para Malraux la guerra de España constituye una etapa que se cierra cuando se lanza a la acción política al lado del general De Gaulle —jefe de un estado que se ha reencontrado con la victoria después de los oscuros años de la Ocupación y la Colaboración— antes de ser el fundador del Ministerio de Cultura. Mientras que para Aub, la derrota de la República Española sella su pertenencia definitiva al campo de los vencidos de una guerra que aún no ha terminado, que no puede terminar mientras el dictador imponga su brutalidad y les condene al exilio. De ahí el contraste patente en cuanto a la presencia de tales hechos en sus escritos. Es cierto que Malraux conserva su fidelidad a la causa de la República Española y mantiene contactos con sus representantes en el exilio, los cuales en el 1945 celebran su nombramiento para el Ministerio de Información. Pero él se cuida mucho de limitarlos al campo íntimo de las relaciones privadas. Cada año escribe a los miembros del gobierno en el exilio para conmemorar la fecha del aniversario de la proclamación de la Segunda República (el 14 de abril de 1931) poniendo de relieve que no les olvida. Pero declina cualquier invitación a participar en actos públicos de apoyo a los exiliados españoles o en mítines de movilización antifranquista. Y, cuando interviene para ayudar a los exiliados a sobrellevar sus dificultades económicas —la viuda de Lluís Companys fusilado por los franquistas en 1940, José Bergamín en 1963 en el momento de su segundo exilio, entre otros—, se cuida rigurosamente de que no se divulgue. Salvo raras excepciones —*La tête d'obsidienne*— evitará el referirse al conflicto español en sus escritos posteriores a *L'Espoir*.

Por el contrario, Max Aub no cesará de tomar partido públicamente, utilizando todos los géneros literarios —novela, cuento, poesía, teatro, periodismo...— para dar cuenta de la injusticia padecida por los combatientes de la España republicana y dar testimonio de su lucha contra la cruel dictadura para la memoria de las futuras generaciones.

Las cartas y notas reunidas en este libro se insertan en el crisol trágico de esta guerra de España y jalonan una amistad que perdurará hasta la muerte de Max Aub, en julio de 1972. Impregnadas de su experiencia común, expresan parcialmente

la diferencia irreducible de su situación: Malraux se dirige hacia la culminación de su trayectoria mientras que Aub se abre camino en el laberinto de un itinerario trastornado por las circunstancias históricas. Sus cartas son a menudo cortas, lacónicas y llenas de causticidad; los dos hombres son adeptos de las fórmulas concisas y no tienen tiempo de escribir largas misivas. Escritas en francés —lengua materna de Max Aub ya que nació en París en 1903, donde vivió hasta 1914— aportan, a pequeñas dosis, informaciones, confidencias —y en las de Max Aub, preocupaciones— sobre las actividades, los proyectos y los puntos de vista de los dos hombres. Se encuentran aquí agrupadas según los principales temas abordados por sus autores, a la vez dominios de complicidad, de debates y de cooperación para sus actividades culturales y literarias, para sus búsquedas documentales o sus proyectos editoriales. La primera parte, consagrada al rodaje de *Sierra de Teruel*, se basa menos en cartas que en el testimonio que Max Aub había preparado para una edición francesa del guión que no vio nunca la luz. Estos recuerdos de Max Aub se completan con los textos y cartas de Josette Clotis y de Denis Marion, que participaron en la aventura del rodaje.

Desde su refugio mexicano, Aub sabe que puede contar con la ayuda de Malraux, quien no reniega de nada, esforzándose por reconciliar la prudencia diplomática inherente a sus funciones oficiales y las intervenciones de apoyo y los trámites discretos de ayuda a sus amigos españoles que padecen las consecuencias de la dictadura franquista. Aunque Malraux no siempre podrá allanar las dificultades que afronta Aub en su país natal, y que durarán mucho tiempo después de la guerra. Porque Francia —¿hay que recordarlo?— tardó mucho en cerrar la época de las denuncias, de las mentiras y de las arbitrariedades que habían prosperado durante los años del régimen de Vichy.

Dada su común pasión por la escritura, la literatura es el epicentro, a veces patente, a veces subyacente, de sus intercambios epistolares. Para Aub, la obra novelesca de Malraux —iniciada en 1928 con *Les Conquérants* y cerrada en 1937 con *L'Espoir*, si se exceptúa *La lutte avec l'ange* publicada en 1943— es una referencia, si no un modelo, para la misión que se asigna: “dar cuenta”, informar de la guerra de España y de

sus terribles consecuencias. Hasta el fin de sus días, Max Aub elabora un inmenso reportaje sobre su tiempo, en la estela de *La condition humaine* y de *L'Espoir*, estas crónicas ejemplares en las que la ficción se acerca a la realidad, más verídica si cabe por la misma fuerza de dicha ficción. Como Malraux en sus novelas, Aub escribirá una epopeya trágica y dará un amplio lugar a los debates ideológicos de sus personajes, a sus dudas y a sus convicciones respecto a la imperiosa necesidad de la acción ante la barbarie. Y, cuando en 1967 evalúa el conjunto de la obra de Malraux, afirma: “Creo que Malraux ha escrito algunas de las novelas más importantes de nuestro tiempo, incluyendo sus libros sobre arte. Quizá él no esté de acuerdo, pero yo creo que se acercan más a la novela que al libro de arte.”¹ Opinión mediante la cual Aub reafirma el otro eslabón de su complicidad: su pasión por el arte en el mundo, como mensaje universal y vestigio imborrable dejado por el espíritu y la facultad creativa del hombre.

Max Aub admira la capacidad de Malraux para hacer dialogar a los artistas con las obras, los cuadros con las estatuas, las esculturas egipcias con las muñecas toltecas; esta prodigiosa facultad de convocar las artes del mundo a un gran coloquio universal. Aub comparte con Malraux su búsqueda de la instauración de un sentido de la vida gracias al sentido del arte. Con Malraux, mantiene un diálogo permanente, convencido de que el espacio de intercambio de ideas es también el de la estimulación fecunda del espíritu.

La muestra de cartas reunidas en este libro es lagunar: con toda seguridad faltan piezas a esta correspondencia. Y se puede soñar con que los coleccionistas poseedores de documentos privados, declararán en una fecha cercana la utilidad pública de sus riquezas. Lo que constituiría un justo homenaje a la labor y al compromiso de Max Aub y André Malraux, dos grandes *passeurs de culture*, ya que la cultura es la identidad universal del hombre.

Gérard MALGAT

1. “Combats d'avant-garde: les souvenirs de Max Aub recueillis par André Camp”, serie de seis entrevistas difundidas en 1967 por France Culture. Archivos radiofónicos del Instituto Nacional del Audiovisual (INA).

AGRADECIMIENTOS

Me complace agradecer encarecidamente a Elena Aub y a Florence Malraux el haber permitido la publicación de la correspondencia reunida en este volumen. Gracias también a Antoni Cisteró, traductor y cómplice de esta obra. Agradezco también a todas las personas y los amigos que han aportado su ayuda y dado su apoyo a mi trabajo.

Manuel Aznar Soler

María José Calpe

Pierre Coureux

Chantal Dos Santos

Geneviève de Gaulle-Anthonioz (†)

Manuel García

Francisco Guerrero Carot

Philippe Lacombe

Massin

Christiane Moatti

Alicia Reyes

Yves Roullière

Àngels Santa

Así como a las organizaciones siguientes:

Amitiés Internationales André Malraux

Bibliothèque Jacques Doucet

Colegio de México

Fundación Max Aub

Universitat de Lleida

1. SIERRA DE TERUEL O EL CINE EN GUERRA

En los años treinta, en los que el cine sonoro se propaga con una vitalidad extraordinaria, Malraux y Aub son atentos espectadores del séptimo arte. Medio tecnológico nuevo, se trata también de un arte innovador tanto para describir el mundo como para dirigirse a él. Tan pronto ha terminado la redacción de su novela, y de vuelta de un periplo por América del Norte donde ha visitado los estudios de Hollywood, André Malraux sueña con una adaptación cinematográfica de *L'Espoir*. Está persuadido de que un film sobre la guerra puede constituir un arma cultural eficaz para suscitar el apoyo internacional a la causa de la República Española.

En mayo de 1938, Malraux va a Barcelona y convence a Max Aub para que le secunde en la tarea de adaptar su novela al cine. Los dos hombres se conocen desde el 21 de julio de 1936, día en el que Aub encuentra a Malraux, el cual ha acudido a Madrid para cerciorarse de las necesidades de material bélico del Gobierno republicano. Max Aub se acordará siempre de la irrupción de Malraux en su despacho del Ministerio de Instrucción Pública, donde él se ocupa del Consejo Nacional del Teatro creado meses antes por la República: "Entró en mi despacho de Barcelona, donde yo dirigía los teatros españoles y me dijo: «vamos a hacer *L'Espoir*». El libro acababa de ser publicado y él ya pensaba en hacer una película, de acuerdo con el Gobierno español. Se tenía en aquel momento la opor-

tunidad fenomenal de una distribución en Estados Unidos. Yo le dije «—atiende, de ningún modo. Yo puedo dirigir una obra de teatro, es lo que he hecho toda mi vida, pero de cine, yo no tengo ni idea». A lo que respondió: «Yo tampoco, pero vamos a hacer la película».¹ Malraux, que no considera la posibilidad de que Aub rehúse su ofrecimiento, expone sus argumentos: “He aquí la sinopsis. Estamos a punto de terminar el desglose en París. Vayo está de acuerdo. Negrín también. Tú traducirás los diálogos. Organiza lo que ya existe y busca lo que falta. Los técnicos vendrán más tarde.”²

Aub cede con entusiasmo a la conminación de Malraux y se lanza en la traducción del guión de lo que se llama entonces en el papel *Sang de gauche*. El 20 de julio de 1938, en el momento de empezar el rodaje, se dirige solemnemente a todo el equipo de realización para hacerles patente que la responsabilidad que asumen es crucial para la causa de la España republicana: “Todos los españoles trabajan para ganar la guerra, todo trabajo que no tenga ese fin no es un trabajo. «Podemos renunciar a todo —dijo Durruti—, menos a la victoria» (...) En todas partes la opinión pública es una fuerza considerable, mayor en América. Y a André Malraux le han ofrecido un circuito de 1800 salones de espectáculos para una película dirigida por él [...] No cabe duda que una gran película, buena y eficaz, puede influir sobre la opinión pública norteamericana. Sin tener este volumen, también la América Española está esperando desde hace tiempo una película de esta envergadura. Todos los intentos anteriores, de ministerios, sindicales, o aún particulares: excelentes, buenos y mediocres fueron hechos a base de documentales. El interés de ésta es otro: va a ser una interpretación humana de nuestra lucha [...] Veremos cómo en el combate del pueblo español por la libertad del mundo, a través de su propia independencia, ese sentimiento de fraternidad se va robusteciendo. Es el tema heroico de lo que pretendemos realizar: de cómo las cuerdas humanas, a cierta altura épica,

1. “Combates de vanguardia: los recuerdos de Max Aub recogidos por André Camp”, entrevistas radiofónicas France-Culture, *op. cit.*

2. “Les souvenirs de Max Aub”, texto escrito en francés por Aub para su proyecto de edición del guión de *Sierra de Teruel*. No habiendo podido publicarlo en París, lo integró en versión española en el libro que editó en México en las ediciones Era en 1968. Archivos del Colegio de México.

dan un son monocorde. Cuando, al final de la película, estos mismos aviadores, caídos en la lucha, bajen a hombros, por las faldas de los montes, rodeados de campesinos acudidos al runruneo del correveidile de la desgracia; masa que se agranda a medida que el llano se acerca; cuando estos hombres, venidos de todas partes, ven, a través de sus heridas, los campesinos españoles levantando sus puños hacia un cielo que les roban, expresando así su solidaridad vencedora, se dan cuenta, en su carne dolida, de ser la sal de un mundo nuevo: porque a lo lejos asoma ya una nueva escuadrilla republicana.³ De esa emoción, de la del grupo en la primera escena a la de un pueblo que cierra la epopeya, va a discurrir la película. [...] Camaradas, trabajamos ahora con Malraux. Le conocí el 20 de julio de 1936 en el hall del Hotel Florida de Madrid, cuando las armas del cuartel de la Montaña pasaban de mano en mano. [...] Ninguno de los acontecimientos de la película son inventados, sino traspuestos. O son del dominio popular, o le ocurrieron al propio Malraux cuando mandaba las fuerzas aéreas extranjeras al servicio de la República, antes de que nos llegaran otras alas amigas. Por eso os pido, compañeros actores, realismo, y eso sólo se consigue por el camino de la sobriedad. No olvidemos que trabajamos para el pueblo, no para satisfacer nuestras pequeñas pasiones propias.”⁴

Durante seis meses, Malraux y Aub afrontan juntos las innumerables dificultades y comparten las aventuras, los riesgos y los imprevistos de un filme sobre la guerra rodado en el propio corazón de dicha guerra. Durante toda la duración de este accidentado rodaje, Aub es el hombre enlace de Malraux: traduce el guión al español, busca los exteriores, contrata actores y organiza su trabajo —ya que proceden del mundo del teatro y no están familiarizados con el cine—, fotografía campesinos catalanes para la figuración y efectúa una serie de viajes a las fronteras de Port-Bou y La Junquera, a Perpiñán y Toulouse, para mandar la película a revelar y conseguir película virgen. Incluso tiene que viajar a París para buscar baterías de repuesto para el camión del sonido.

3. Este plano se eliminó en la versión final.

4. La integralidad de esta intervención de Max Aub dirigiéndose al equipo de rodaje está reproducida en *Hablo como Hombre* (Obras incompletas de Max Aub), México, Editorial Joaquín Mortiz, 1967, pp. 82-95.

En el libro *Sierra de Teruel*, que él publicará en México en 1968 indicando como solo autor a André Malraux, Max Aub ofrece sus recuerdos de aquel rodaje lleno de peripecias:

“La Generalitat nos dio un piso, tuvimos secretarías, algún coche, facilidades. Se hicieron cálculos, programas, planes, proyectos, esbozos de decorados, composición de lugar, lista de actores, de técnicos, de fechas. Probé cómicos, escogí calles, murallas, escaleras; me desesperé con y por quienes había elegido; otras me felicité. 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 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 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?» [...] Una noche, volviendo en coche

de Collbató a Barcelona, 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 algunos 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 preludeo que escribió y grabó no se utilizó, era un baile alegre de los tantos que ha sembrado en su obra y que 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 sindicato de acróbatas juzgaba] 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.

[...] 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 Messersmiths despreciaran presa tan poco apetecible. En el lugar del ametrallador delantero, Malraux recitaba unos versos de Corneille. Regresamos sin novedad.”⁵

Josette Clotis está al lado de André Malraux durante toda la duración del rodaje y trabaja como *script* del film durante algunos días para reemplazar a Paule Boutault, que ha tenido que regresar a París. En sus cartas a su amiga Suzanne Chantal, le comenta momentos clave del trabajo de filmación, entre otros el famoso descenso de la montaña evocado por Aub en su discurso del 20 de julio:

“Fuimos a trabajar —quince días— a Montserrat, para la bajada de la montaña. Teníamos que alojarnos en un monasterio donde nos cedían 1700 camas (había 2500 figurantes, soldados más campesinos del lugar). Pero entretanto llegaron heridos que ocuparon las 1700 camas y hemos tenido que quedarnos en Barcelona. Nos reuníamos a las cinco de la mañana (los soldados acampaban en Montserrat, o mejor dicho, en el pueblo que se halla al pie de Montserrat, llamado Collbató). Todos los autocares y los coches se ponían en fila cada mañana, el camión del sonido, etc... Permanecíamos en la montaña desde las 7 hasta las 5 y media de la tarde, cuando la luz era insuficiente. Ha hecho muy buen tiempo y tengo los brazos negros y la cara arrugada y quemada. No comíamos —para no perder tiempo de luz— la gente hacía las escenas, los soldados se relevaban, los figurantes sacaban granadas de sus cestos y nosotros, como jefes que éramos, esperábamos estoicamente. A las cinco y media bajábamos al pueblo. [...] Paramos por el mal tiempo, aunque aún queda trabajo por hacer. Faltan una

5. Citas sacadas del libro de Max AUB, *André Malraux, Sierra de Teruel*, México, Era, 1968, pp. 11-14.

decena de planos de la bajada de la montaña y, sobre todo, los planos del avión cuando se estrella, que son magníficos, que se van a hacer mediante travellings utilizando el funicular aéreo. No os habrán llegado aún los rumores de esta película, pero quiero deciros uno que me gusta: los 2500 figurantes forman parte de una clase (batallones de montaña) recientemente reclutada y que han venido como extras con nosotros antes de ir al frente, o a su tarea de soldados... ¡así que todos los figurantes de esta escena tienen la misma edad! ¿Es eso frecuente? Pues que os puedo asegurar que nadie se da cuenta —tienen rostros muy distintos— y además están los campesinos intercalados. Hay planos muy bellos. André está contento [...] André tiene que hacer un trabajo urgente para Gaston [Gallimard], y ha precisado que le mandaran dos libros. Uno ha llegado (gracias a Vedel). El otro ha sido devuelto a la *nrf*. ¿Por qué uno sí y el otro no? [...] Por mi parte, he cumplido honestamente con mi trabajo de *script* cosa que, en los planos de la montaña, no era nada fácil. Pero no recibiré nunca 1000 francos ni por semana ni por mes [...] Querida, André ha traído dos invitados a comer al lado de mi cama:⁶ Georges y Joseph Kessel. Hemos comido el *corned-beef* de ellos dos.”⁷

Denis Marion, asistente de Malraux para la realización y de Aub para el guión, anota diariamente los mil y un avatares, divertidos o irrisorios, que salpican el rodaje. Extraído de sus notas: “El lunes, Max Aub recibe una llamada telefónica: un paquete con película destinado a nosotros había llegado al puesto fronterizo de La Junquera, donde había que pagar los derechos de aduana. Todo el estado mayor exulta: «Lo veis, los españoles son más serios de lo que se cree. Cuando dicen que el camión llegará el lunes, llega el lunes». Max Aub se afana. Va a ver al Director de Aduanas, que lo envía al Ministerio de Comercio, que lo remite al Secretario de Estado. Nuevo milagro: el Secretario de Estado es un amigo de la infancia de Max (es, por otra parte, sorprendente el elevado número

6. Josette Clotis tenía un pie herido y hubo de quedarse en la cama durante unos días.

7. Carta de Josette Clotis a Suzanne Chantal del 28 de octubre de 1938. Archivos Chantal Dos Santos.

de amigos “de la infancia” que Max tiene en toda España). Éste promete todos los documentos para el día siguiente a las once. Max regresa, exultante e inmodesto. Malraux le espeta:

—¿Qué has hecho para que estas palabras se conviertan en hechos?

—¡Es un amigo de la infancia! —protesta Max—. Me ha dicho, mañana por la mañana.

—Ya sé. Esto quiere decir: al día siguiente por la mañana. Pero también significa: más tarde... otro día... si hay suerte...”⁸

En los primeros días de enero de 1939, el avance inexorable de las tropas franquistas obliga a Malraux, Aub y al resto del equipo de rodaje, a interrumpir la filmación. Salen precipitadamente de Barcelona para replegarse hacia Francia. Sólo dos tercios del guión han podido ser rodados. Transportando la maqueta de la mitad de un avión, necesaria para acabar la película en París, Max Aub asiste, desde su posición de privilegio —ya que viaja en el mismo camión— a la “Retirada” de centenares de miles de españoles que andan hacia la frontera. “Hemos intentado continuar el rodaje en Girona. Habíamos olvidado el trípode, por lo que hicimos un trípode de madera que fue destruido en un feroz bombardeo. Era muy triste ver aquellas gentes que miraban aquel camión con la mitad de un avión que iba hacia la frontera y ellos, a pie, a su lado... Cuando llegamos a Bourg-Madame, ¡era ya imposible pasar! En un lado de la carretera había miles y miles de personas, y en el otro lado miles y miles de ovejas. He dejado el avión allí, en un patio, ya que estábamos a doscientos metros de la frontera... Después, he ido a Port-Bou. He vuelto por Le Perthus para regresar a España... Había siempre unas ocho o diez mil personas, pero ya no estaban las ovejas: ¡se las habían comido! ¡Sólo quedaban los huesos! Entonces, he podido pasar y he recuperado el camión; y ahora ya no sé donde hemos puesto este decorado, cuando ha llegado a los estudios de París.”⁹

8. Denis Marion ha publicado sus notas de rodaje en *Le cinéma selon André Malraux*, París, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996, p. 60.

9. Entrevistas France-Culture citadas.