ILEGIBLE, HIJO DE FLAUTA

ILEGIBLE, HIJO DE FLAUTA

ARGUMENTO CINEMATOGRÁFICO ORIGINAL DE JUAN LARREA Y LUIS BUÑUEL. BASADO EN UN LIBRO PERDIDO DE JUAN LARREA

[Texto completo con correspondencia, adaptación fílmica y nuevas escenas inéditas]

Edición de *Gabriele Morelli*

Prólogo de Javier Herrera

SEVILLA MMVII
ILUMINACIONES
RENACIMIENTO

Colección Iluminaciones
(Filología, crítica y ensayo)
32

Director:
Antonio Fernández Ferrer

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

Colaboran:

Instituto de Estudios Turolenses
Diputación de Teruel

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate
dell'Università di Bergamo

© 2007. Editorial Renacimiento

© Herederos de Luis Buñuel
© Herederos de Juan Larrea
© Edición de Gabriele Morelli
© Prólogo: Javier Herrera

Depósito Legal: S. 665-2007
ISBN e-Book: 978-84-8472-946-4
Impreso en España
Printed in Spain

PRÓLOGO

LARREA-BUÑUEL O DEL DIVERGENTE SENTIMIENTO POÉTICO DE LA VIDA

El 23 de junio de 1946, desde Hollywood pero ya con un pie en México donde espera rodar Gran Casino *con Jorge Negrete, el antaño mito del vanguardismo cinematográfico, el mundialmente conocido autor de las legendarias* Un chien andalou *y* L'Age d'Or, *el español Luis Buñuel, viendo muy lejano su regreso a España, le expresa a su gran amigo Ricardo Urgoiti, el empresario con el que realiza antes de la guerra civil una serie de películas «populares» con Arniches y el cantante Angelillo de estrellas, el gran cambio que se está operando en su vida con estas palabras:*

> *«Me retiro por completo de toda actividad política, aunque sigo siendo fiel a mis antiguas ideas. Me repugna el mundo y la sociedad tecnológica en que vivo, y tengo la tendencia antivital de refugiarme en el pasado. Como último recurso y sin creer mucho en él, me agarro al cine para no caer demasiado en la vida contemplativa. Ahora más que nunca deseo hacer cosas e intento emprender aventuras como el film con Jorge Negrete para triunfar sobre ellas en vez de, como antes, despreciarlas y encerrarme en torres de marfil.»*

Dentro de ese espíritu, el encuentro con el poeta Juan Larrea y el visionado de Un chien andalou *un año después, que será el germen de la* aventura *de* Ilegible, *adquiere una nueva dimensión y significado precisamente por esa tendencia a* refugiarse en el pasado *y ese* agarrarse al cine *como medio para huir de la contemplación que reconoce en esa carta. En efecto, la coincidencia es total: Larrea se retrotrae a un texto perdido, escrito más o menos por las mismas fechas en que Dalí y Buñuel pergeñaban las primeras ideas para* Vaya marista! *(que así se llamará en origen* Un chien andalou*), es decir también acude al pasado, agarrándose a su poesía y a su misticismo, para lanzarse a la aventura de escribir, junto al otro gran visionario, un guión para el cine.*

Entre la realidad y el deseo (que Cernuda tan magistralmente grabara para siempre en el imaginario poético de su generación) bascula entonces la vida de estos españoles en México, extranjeros de sí mismos tal y como certeramente se ha dicho, entre las energías e impulsos vanguardistas de su juventud y la vulgaridad de aceptar la ley del mercado en plena madurez para subsistir, entre la gloriosa «edad de oro» que dejaron atrás y el sabor a hierro de los cuerpos y almas fragmentados en los campos de batalla; aún así son capaces de seguir luchando por un viejo ideal: impregnar de poesía a la creación artística a fin de lograr huir de la angustiosa realidad circundante y ayudar al hombre nuevo a encontrar la esperanza; un ideal que se conseguirá no muchos años más tarde cuando surja el «cine de autor» como alternativa al realista-comercial y que Buñuel había anticipado con su habitual clarividencia en la introducción a Ilegible.

Desde ese punto de vista este texto tiene el mismo espíritu y es coetáneo a otro escasamente divulgado titulado «Notas a la realización de Un perro andaluz*» escrito para la antología* Art in Cinema *de Frank Staufacher publicada por el San Francisco Museum of Art el mismo año de 1947, en el que, entre otros considerandos, Buñuel habla del plano poético-moral en el que por primera vez se sitúa el cineasta así como de la concepción de la imagen poética como arma subversiva. Estos dos textos junto*

a la conferencia de la Universidad Autónoma de México, «El cine instrumento de poesía» de 1958, formarán la justificación teórica de ese «film poético» que sueñan tanto Buñuel como Larrea y que intentarán ambos llevarlo a la práctica en el proyecto de Ilegible. *Retorno al pasado y al mismo espíritu, incluso a idéntico punto de partida –la imagen poética– pero sus respectivas realidades posteriores, el tiempo propio e intransferible que alimenta al imaginario personal entre 1947 y 1957, calladamente iban forjando matices muy diferentes que a la postre se revelarían insuperables para conseguir la armonía necesaria de un feliz resultado final: si para uno el símbolo debe ser sentido por el espectador tras una capa que lo disimule, para el otro debe ser ostensible y rotundo, apoteósico en su desnudez; si para uno la metáfora, para otro la alegoría; y todo ello sin hablar de las divergencias en la transposición de lo imaginado por uno a la imagen fílmica que veía el otro, un aspecto en el que Buñuel sí debía tener la última palabra. Sabia lección del arte y de la poesía: la juventud no retorna aunque se mantenga el mismo espíritu de antaño, por eso el intento de recuperar aquella experiencia única con Dalí sería a la postre, bien que intentada hasta la saciedad, imposible por irrepetible pues las coincidencias plenas, la comunión de dos almas, sólo puede alcanzarse en ese estadio de la vida aún floreciente y en ebullición de lo joven, jamás en la madurez.*

Por fortuna, se conserva en la biblioteca de la Filmoteca Española la mayor parte de la documentación generada por dicha relación: los borradores, las diferentes versiones del guión y la correspondencia de Larrea a Buñuel, y nadie mejor que mi amigo el profesor y gran hispanista Gabriele Morelli para hilvanar los diferentes momentos y matices de una colaboración que tacha de «imposible». Gracias a su concienzudo trabajo de ordenación y de interpretación textual podemos no sólo tener acceso a los documentos originales (especialmente importantes son las referencias contenidas en las cartas hasta ahora desconocidas de Buñuel dirigidas a Larrea) sino al desentrañamiento de las íntimas conexiones que se dan

cita en el guión como texto poético entre lo cinematográfico y lo literario, un tipo de perspectiva ahora muy en boga pero que tiene en el profesor Morelli a uno de sus primeros adelantados gracias a su interés por la obra de Buñuel, gracias al cual tuvimos la oportunidad de conocernos en el congreso de 1999 celebrado en Pordenone, encuentro que nos permitió iniciar un fecundo contacto mutuo que ha fructificado por dos veces en su cátedra de Bérgamo –y así poder disfrutar de su amabilísima hospitalidad– en sendos seminarios dedicados a la dimensión poética contenida en esa obra maestra del cine que es Un chien andalou. *Este libro es, pues, también en cierto modo el feliz resultado de una amistad que tiene al cineasta aragonés como pretexto y cuyo brazo ejecutor ha sido el profesor Fernández Ferrer como abierto recipiendario de la colección que lo alberga.*

JAVIER HERRERA
15 mayo 2006

INTRODUCCIÓN

UN GUIÓN CINEMATOGRÁFICO «IMPOSIBLE»

Génesis

En diciembre de 1927, Juan Larrea sufre una crisis espiritual, azuzada por la lectura de *La evolución mística en el desenvolvimiento y vitalidad de la Iglesia*, libro del padre Juan G. Arintero. Turbado[1], se traslada a un pequeño apartamento del *quinzième arrondissement* de París, donde se aloja y se dispone a componer un breve relato que titula *Ilegible, hijo de flauta*[2]. Según su testimonio, Gerardo Diego lee algunas páginas y alega que «le parecían especialmente escenográficas»[3] y dignas de ser llevadas a la pantalla. La ocasión

1. La Editorial Católica, Madrid, 1952. Sobre la influencia del libro en Larrea, véase Robert Gurney, «A Current of Basque Mysticism in the Spanish Vanguard», *Modern Language Journal*, Middlesex Polytechnic, ed. J. Rees Smith, 1983, pp. 24-37.

2. Con relación a la génesis del relato, cfr. los estudios de David Bary, *Larrea: Poesía y Transfiguración,* Barcelona, Planeta, 1976, p. 68, y Agustín Sánchez Vidal, «Juan Larrea y Luis Buñuel: Convergencias y divergencias en torno a *Ilegible hijo de flauta*», en *Al Amor de Larrea,* a cargo de Juan Manuel Díaz de Gereñu y otros*,* Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 121-144.

3. Juan Larrea, «*Ilegible, hijo de flauta*. Complementos circunstanciales», *Vuelta*, México, n.° 40, marzo de 1980, p. 24; y aun en *«Ilegible»-Advenimiento;* cfr. el libro,

para que la mera frase se hiciese realidad adviene cuando se proyecta la película *Un perro andaluz* el 13 de enero de 1947 en México. Larrea declara que «dicho film había intentado abrir horizontes independientes de tiempo y de espacio que seguían sin aprovecharse»[4]. A raíz de ello, el grupo de amigos allí reunido le invita a colaborar con Buñuel, instándole a que retome su texto olvidado y lo transforme en film. Además del testimonio citado, que acompaña la salida de *Ilegible* en la revista mexicana *Vuelta* (1980), Larrea repite la información en un documento inédito que publicamos en este libro (*«Ilegible»-Advenimiento,* fechado en mayo-junio de 1957, pp. 141-145), donde vuelve a contar la historia del nacimiento y recuperación de la obra, con otros detalles. Anota:

> Cuando fui a Madrid en plena guerra, en septiembre de 1937, rescaté los originales. Pero no *Ilegible*, que había desaparecido. Estaba escrito en hojas sueltas, curiosamente en el dorso de unas invitaciones a la exposición de pinturas celebrada en París por el artista cuzqueño F. González Gamarra, mi predecesor en el taller de la calle de Miguel Ángel y con cuyo retrato de Garcilaso, entre otras obras, conviví durante algunas semanas. Se conoce que al registrar la policía mis equipajes de los que sacaron diversas cosas, las hojas sueltas de *Ilegible* se desparramaron.

Y precisa:

> En 1948[5], cuando no yo, sino un grupo de amigos, *deciden* que debo imaginar un argumento cinematográfico para realizarlo con Buñuel, me acuerdo que Gerardo me dijo al relatárselo hacia 1928

---

p. 143. Cfr. también Agustín Sánchez Vidal, *«Ilegible, hijo de flauta»*, en *Luis Buñuel, Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982, p. 286.

4. Ivi.

5. En realidad es el año 1947, como también confirma el propio autor en la parte final del texto «Complementos circunstanciales», cit.

> que le parecía un estupendo film. A fin de salir del apuro en que insisten en colocarme los amigos, procuro recordar los episodios de *Ilegible*. De este modo Buñuel podrá decirme si mi imaginación funciona en un plano cinematográfico. [...] Buñuel se entusiasma.

El 28 de enero de 1947 Larrea entrega a Buñuel una sinopsis, que éste juzga muy interesante, hecho que le anima a enriquecer el argumento con otros motivos y pormenores, como por ejemplo la fecha del comienzo de la guerra civil española. Todo lo extrae de su experiencia; con la participación de Buñuel adapta «el mensaje profético» a la técnica cinematográfica y con la presencia y colaboración del cineasta añade diversos elementos (gags, nuevas imágenes y situaciones)[6]. Además, se traduce el texto al inglés para darlo a conocer a la productora estadounidense, y se prepara una Introducción, que veremos más adelante. El tres de marzo es leída ante algunos amigos y llega a manos del productor Oscar Dancigers, con quien el cineasta había realizado el año anterior la película *Gran Casino.*

En abril de 1957, cuando el poeta vasco vive en Argentina, recibe telegramas y cartas de Buñuel que le informan de que va a filmar *Ilegible,* pues ha convencido al productor Barbachano Ponce. «El entusiasmo reina en el grupo», comenta Larrea[7]. Pero se requiere más materia prima y es indispensable alargar el guión. Gracias a un período inesperado de vacaciones suplementarias en el curso académico

---

6. Tras la tensión creada en el momento por la renuncia al proyecto de parte de Larrea, Buñuel, en su carta del 20 de agosto de 1957, responde al amigo que le acusa por la exclusión del episodio de los *Testigos,* recordando la historia del texto y escribe: «Hace nueve años trabajamos en tu casa durante veinte días en un argumento basado en los recuerdos que guardabas de un libro tuyo extraviado. En ese argumento la medula y el mensaje profético eran tuyos pero las situaciones, los gags, la continuidad y en una palabra la forma, fueron hechas en una colaboración muy cordial. Unos elementos brotaron de ti solo, otros de mí solo y los más fabricados entre los dos».

7. *«Ilegible»-Advenimiento,* cit. p. 144.

que imparte en la Universidad de Córdoba (Argentina), Larrea, ayudado por su hija Luciane, confecciona ocho nuevas escenas. Destaca la de *Los testigos de Jehová* por su simbolismo místico y trascendente y porque, como comprobaremos, será discutida por el cineasta que al final, la desestima. Esto, con otras razones y obstáculos externos, siembra discrepancias entre los dos autores y en parte impedirá que la película se culmine. Pero leamos las palabras de Larrea que responsabiliza de los *Testigos* a Luciane:

> Luciane interviene en ello de manera eficacísima. Cuando se trata de ver cómo puede hacerse intervenir de nuevo, al fin, la muchedumbre, la ciudad y fracasan mis imaginaciones, a ella se le ocurre la idea admirable de los «testigos de Jehová».
>
> En tres o cuatro días inventamos ocho secuencias que redondean la obra. El film adquiere un sentido global que lo hace incomparable. No sólo los grandes mitos y el retrato de las grandes obras literarias se concentran en él (*Quijote*, *Vida es sueño*, *Fausto,* etc.) sino que toma en él forma el sentido trascendental del proceso judío-cristiano con referencia al creador absoluto.[8]

El carácter visionario y solemne de este episodio se debe, según Larrea, a la pluma de su auxiliar, «símbolo de la Humanidad nueva». Ella, de niña, había visto en Cuernavaca «dibujarse en el cielo unas letras que no podía leer»[9]. La carga simbólica, a la que se suman las de la Santísima Trinidad y la Paloma, casa mal con el irracionalismo onírico de Buñuel, que decide suprimir los *Testigos*. El 6 de mayo Larrea firma el contrato, aclarando que considera «imprescindible» dicho episodio, y después (el 6 de julio) recibe un cheque de mil quinientos dólares muy «sabrosos» para él y su familia en ese momento. Pero cuando Buñuel le comunica que ha cortado la escena debido a razo-

8. *«Ilegible»-Advenimiento,* cit. p. 142.

9. Ivi.

nes técnicas, no duda un instante en devolver inmediatamente el dinero al productor Barbachano Ponce.

Seis años después, en enero de 1963, el cineasta se entusiasma con un plan que abría la posibilidad de filmar un manojo de cuentos: «Tal vez uno sea *Gradiva* –escribe– otro *Aura* de Carlos Fuentes, un tercero *Las Ménades* de Julio Cortázar y un posible cuarto con un asunto mío». Entonces invita a Larrea a que presente una versión del texto reducida a tres o cuatro rollos, bajo el título «LEANDRO VILLALOBOS, film inspirado en "ILEGIBLE, HIJO DE FLAUTA", de Juan Larrea. Adaptación de Luis Buñuel»[10]. El escritor vasco asiente con algunas condiciones: puesto que Luciane y su marido se habían estrellado en un accidente aéreo –dato que el cineasta ignoraba–, pide que *in memoriam* el film se titule «ILEGIBLE HIJO DE FLAUTA. *Parte de un relato fílmico de Juan y Luciane Larrea, adaptado por Luis Buñuel*»[11]. No obstante, informa:

> [...] al cabo de tres semanas me comunicó que había desistido de su proyecto por habérsele venido abajo uno de los cuentos por razones económicas y otro por culpa de la censura. Añadía, refiriéndose a *Ilegible,* «No creas que lo doy por totalmente desechado. Algún día volveré a la carga».[12]

Distintas visiones del mundo socavan una distancia que poco a poco aleja a ambos del programa común. Al ver las últimas películas dirigidas por el aragonés, en particular *La Vía Láctea*, Larrea advierte la diferencia de puntos de vista y hasta se ofende por la concepción laica y mistificadora con que trata algunos fenómenos religiosos que él había estudiado y que no eran ajenos a Buñuel, en quien adivina

---

10. «Complementos circunstanciales»; de ahora en adelante, citamos de nuestro libro, cfr. pp. 146-151.

11. Ivi.

12. Ivi

una actitud de crítica y frialdad ideológica, según confiesa sin cortapisas en sus citados «Complementos circunstanciales», donde escribe un tanto ofuscado:

> En el fondo me satisfizo el fracaso. Y aun me holgué más cuando vi luego el film *La Vía Láctea* del mismo Buñuel, fundado sobre noticias acerca de Prisciliano y del Camino de Santiago, de las que mucho me había oído hablar y después leído en mi «Religión del lenguaje español». La degradación a que sometió al notabilísimo fenómeno histórico-sideral, considerando al admirable asceta español, degollado y calumniado durante quince siglos por el clericalismo militante, como un sensualista vulgar dentro de un sistema de la misma estofa, me evidenció que nuestros conceptos acerca del sentido poético de la Vida, se bifurcan a partir de cierto punto, hasta hacerse dispares, si no opuestos.

La soledad y postración espiritual de Larrea por la muerte de Luciane le impiden aceptar la exclusión de la escena de los *Testigos* en la que ella había puesto sus granos de arena. Al tanto de las tesis de Buñuel, se preocupa por los cortes de estas aportaciones con contenidos medulares. Anota: «El que me atribuyo dimana de la Imaginación Mitocreadora, siendo por lo mismo muy de temer que la adaptación de Luis hubiera despojado a *Ilegible* de sus mejores tuétanos». Ante tales acontecimientos, abandona el proyecto fílmico, declinando varias invitaciones para publicar la obra, entre las que se cuenta incluso la de su amigo Max Aub. Sin embargo, en 1980 apunta el escritor que debido al «interés reiterado de la revista *Vuelta* con el respaldo expreso de su director y buen amigo Octavio Paz, me he decidido a revisar el texto original de otrora, sin más que añadirle la gran mayoría de los episodios que le inventamos con mi hija Luciane en 1957».

El argumento: entre irracionalismo y simbolismo

Ilegible, habitante de la ciudad de Villalobos, se topa en la calle con el suicidio de un policía. Se finge un médico que socorre al moribundo, pretexto para apoderarse de su pistola. Regresa a su casa y, al disparar, descubre escondido en un armario al amante de su mujer. Lo ata a la espalda de ésta, que morirá estrangulada cuando el hombre intenta liberarse. Mientras tanto, la radio informa de que todos los policías de Villalobos se están suicidando por causas personales, sentimentales y existenciales. Ilegible, al cruzar el edificio de la jefatura de la policía, ve por tierra a numerosos de estos cadáveres. Observa a una joven mujer, indiferente y abstraída de lo que ocurre en su entorno, que tiene en la mano un voluminoso libro y que por algunos rayos que brillan detrás de su cabeza se asemeja a la Estatua de la Libertad. Juntos penetran en un bosque y poco después la mujer se separa, pero reaparece con medio cuerpo desnudo andando como sonámbula. Ante la reacción violenta de Ilegible que la insulta, ella empieza a llorar, pero cuando anochece va envejeciendo y llama al hombre «mi hijo», antes de expirar entre sus brazos.

Ilegible monta en tren y conoce a un extraño pasajero, de nombre Avendaño, con quien entabla una absurda conversación acerca de una maleta que atrajo irresistiblemente al enigmático viajero. Mientras tanto se produce una tremenda colisión con otro tren, que recuerda a Avendaño un accidente acaecido el 18 de julio de 1936, día del estallido de la Guerra Civil. Se hallan los dos echados en el suelo entre charcos de sangre, heridos, cadáveres y vagones humeantes. El corazón de Avendaño late al ritmo del alfabeto Morse que teclea: «Pronto, pronto… Si no, llegarás tarde a la creación del mundo». Entonces se les acerca una extraña forma humana, compuesta por los restos de varios pasajeros muertos, que se llama Carrillo Izquierdo, quien les dice que se va a embarcar en busca de una isla flotante. Villalobos y Avendaño le siguen y durante el

camino encuentran sucesivamente a varios individuos idénticos; más adelante asisten en la carretera a una riña multitudinaria entre gitanos.

El velero de veinticinco metros de eslora llamado el *Favorables* zarpa del puerto de Finisterre con una tripulación de cuatro hombres. Durante el trayecto sale a flote un sumergible en cuya cubierta el comandante con una bocina grita: «¡Tomen Coca-Cola. Coca-Cola bien fría!» Contra la tiranía de Carrillo, se invoca la presencia de Napoleón, que llega con un tamaño de tres pulgadas de altura. Mientras tanto, de las aguas surge una joven mujer desnuda, que sube a bordo. Ilegible reconoce que es la misma que murió en sus brazos. La galerna provoca el choque del barco contra un escollo y el naufragio. Tras algunos fenómenos raros, misteriosos, fruto de continuas metamorfosis (de la caja encontrada en el mar salen 12 franciscanos de luengas barbas que se tornan personajes de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca recitando sus versos), Ilegible y sus compañeros llegan a una playa desierta de la isla deseada, donde está enterrada la Estatua de la Libertad. Después, oye el relincho de un caballo y el rebuzno de un jumento; en un desnivel del terreno ve un león que dormita y que se parece a León Felipe. También descubre un cofre lleno de dentaduras postizas y de monóculos. Montados sobre los animales, los dos compañeros alcanzan una ciudad resplandeciente y ruidosa donde, en un especie de Yankee Stadium de Nueva York, están reunidos los Testigos de Jehová. Los viajeros asisten a otros fenómenos sobrenaturales, pues Ilegible divisa en el cielo un bulto de mujer semejante a la Venus de Milo, con el brazo derecho alzado como la Estatua de la Libertad. Vislumbra un letrero con la palabra «Columbia». Se halla, pues, en un ámbito donde espacio y tiempo se han transformado, un enclave prístino que representa la conquista de la libertad y la exaltación de la fantasía creadora.

Significado de la obra

El complejo argumento de *Ilegible* se adoba con ingredientes simbólico-religiosos del universo poético de Larrea, que se amalgaman y superponen, originando desdoblamientos que proporcionan múltiples planos. Como aclara la Introducción destinada a los productores americanos, la obra posee dos dimensiones: una visible externamente por la fuerza de las imágenes chocantes, y otra interna que se «dirige al subconsciente en su lenguaje propio». Sánchez Vidal ha advertido en estas páginas la impronta buñuelesca, mientras que el fragmento titulado «Algunos símbolos del film *Ilegible*» revela indudablemente la mano de Larrea[13]. En el primer caso –apunta el estudioso– basta citar el párrafo inicial que critica el cine ajeno a la creación poética y sólo limitado a reproducir el tema novelesco o consuetudinario:

> Hace ya muchos años que el arte cinematográfico, debido principalmente a contingencias de orden económico, parece haber renunciado a sus inmensas posibilidades creadoras, que en la actualidad caminan exclusivamente en una sola dirección: el del más estricto REALISMO.[14]

y compararlo con el lirismo latente en películas como *Los olvidados* y *El ángel exterminador* de Buñuel; quien, en su famosa reflexión «El cine, instrumento de poesía» (1958), juzga así el asunto:

> El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta, por lo general, en las películas. Ya tienen bien cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra

13. *Al Amor de Larrea*, cit., p. 128.

14. «Complementos circunstanciales», cit. p. 155.

vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano.[15]

Las dos versiones

David Bary y Agustín Sánchez Vidal han cotejado las dos versiones del texto cinematográfico de *Ilegible, hijo de flauta* y coinciden en que la de 1947 es fruto de la mutua colaboración entre Buñuel y Larrea. En ésta, la huella del cineasta es más tangible por su evidente índole surrealista. En cambio, en la segunda (1957), el poeta, auxiliado por su hija Luciane, añade nuevas escenas dotadas de un acentuado simbolismo que rebaja el carácter fílmico. Se desvaen la esencia onírica y la plasticidad por el cúmulo de rasgos visionarios y religiosos, cuya abstracción diluye la fuerza y el ritmo del lenguaje visual. A los préstamos del cineasta –gags, collages, greguerías, que Sánchez Vidal rastrea en abundancia–, se contrapone la *inventio* de Larrea que gira en un cosmos dominado por la alegoría. Su sistema mitopoético, que prima lo religioso, ve la historia como un sueño y la realidad como *summum* de los deseos subconscientes de la humanidad[16]. A propósito de ello, escribe el crítico:

> Del análisis comparativo de las dos versiones y del conocimiento de la obra previa de ambos autores por separado se deduce con cierto grado de seguridad lo que *Ilegible* debe a cada uno de ellos (y las conversaciones mantenidas con Buñuel al respecto, claro está) [...].[17]

En efecto, la obra de 1957 –en este libro las nuevas aportaciones de Larrea van en negrita– muestra con nitidez la incidencia en el

15. *Luis Buñuel, Obra literaria,* cit. p. 184.

16. Ibídem, p. 288.

17. Ibídem, p. 287.

escritor vasco del halo espiritual, reflejo de su experiencia biográfica, que circunda el corpus aún *in fieri* del guión cinematográfico. Este espectro ya se percibe antes de la tragedia familiar que priva al poeta de su hija, partícipe del proyecto de *Ilegible*, según revelan las sucintas notas de su diario inédito, quizás una ramificación de *Orbe*, que subrayan el cariz simbólico del texto. Escribe Larrea: «Las averiguaciones a que conduce mi experiencia me hacen comprender a posteriori algunos de los valores simbólicos encerrados en el argumento: el del nombre de *Ilegible*, el de Morse con que habla al corazón, etc.»[18]. En esta clave metafísica se reflejan los avatares de su existencia: el traslado de Europa a América, al Nuevo Mundo donde ahora vive, y las incipientes etapas presididas por una manifiesta voluntad religiosa. En la trama del libro Larrea da vía a los mitos de nuestra cultura, y presiente un designio superior al que llama «Advenimiento». El antropónimo «Ilegible» le recuerda la voz impronunciable *Jhwh*, habitante del paraíso. Traduce la expresión: «bendito el que viene en el nombre de *Jhwh*», que quiere decir que se «le verá», como el alfa y omega, el principio y el fin, como el Apocalipsis. Lo mismo sucede:

> [...] con el proceso o secuencia de los tramos o etapas culturales que coinciden con los nombres de los patriarcas para terminar el alfabeto. Así termina el proceso místico de la Humanidad que ve aparecer su Sujeto. Y no se puede olvidar «La Espada de la Paloma», la visión de Pío XII y su discurso último.[19]

La figura de Luciane, «símbolo de la nueva Humanidad», también cabe en lo visionario. El diario, que lleva la fecha 21 de mayo de 1957,

---

18. *«Ilegible»-Advenimiento*, cit., p. 144.

19. Ibídem, p. 145. Sobre el tema, cfr., Cristóbal Serra, «El *Apocalipsis* Joh en *La Espada de la Paloma*», en *Al Amor de Larrea,* cit. 109-119.

al referirse al desenlace del texto, asegura: «El Absoluto vivo está aquí, o la Absoluta Vida está aquí». La aseveración categórica, reforzada por la mayúscula, revela el significado ejemplar que Larrea asigna a la historia de *Ilegible* y que enfatizan las últimas escenas. Todo ello antes de que las dificultades externas impidieran el rodaje del film. La narración del antiguo texto literario ya había absorbido las vicisitudes reales e imaginarias de la tendencia al mito alegórico del poeta vasco (véase la referencia a su libro *La espada de la Paloma*).

Las aportaciones de Larrea

En concreto, dos son los momentos cruciales en los añadidos de Larrea en la versión de 1957. El primero, más amplio, introduce una gama de secuencias antes de la realización del itinerario en el velero, durante las cuales Carrillo, propietario del barco, intenta convencer a Ilegible y a Avendaño para que emprendan un viaje cuyo destino es la isla imaginaria, que se describe como un predio donde «la realidad que tanto se desea pudiera concebirse». Es decir, Larrea ya define el lugar de su llegada con una perífrasis de corte mental en que el deseo abarca todas las posibilidades de la imaginación. Carrillo, figura con carisma, despotismo y capacidad dialéctica, se rodea de una serie de personajes anónimos y pueblerinos con físico e indumentaria idénticos, pues todos llevan boina, bigote, las mismas botas y caminan arreando a un cerdo. Su ingreso en la escena, y el diálogo que entablan con Carrillo, impregnan el discurso de aparente ruptura y desviación, pero en realidad siguen manteniéndolo vivo gracias a una técnica fílmica de ascendencia buñueliana. Con la escena se demuestra la preocupación de Larrea por los efectos plásticos del séptimo arte.

Este episodio también acusa la tendencia a insertar dentro del contexto narrativo sartas de imágenes visionarias, que ahora manan

de los anónimos campesinos hallados durante el camino hacia el puerto de embarque. En virtud de su automatismo iterativo y del valor enigmático que asumen, aparecen como seres misteriosos, producto de la fantasía. El personaje del último encuentro es un pastor que toca la flauta y cuida un rebaño de corderos. Su semblante evoca la figura del Buen Pastor compuesta en el mosaico de la tumba de Gala Placidia en Rávena. La asociación al monumento bizantino ya estaba en el texto de 1947, pero en la segunda versión Larrea no desprecia un detalle significativo: la estampa del Buen Pastor era tan natural que sólo podía notarla un espectador que hubiera visto la película varias veces. Se trata de lo que Umberto Eco denomina «codazo al lector», o en este caso guiño cinematográfico. Además, los continuos desplazamientos de tiempo y espacio, frecuentes en la narración de la historia, dejan entrever una única línea horizontal que reúne en simultaneidad el pasado y el presente, un doble plano figurativo que mezcla realidad y fantasía, memoria y vivencia, objetividad y evento onírico, tal y como acontece en cualquier manifestación artística tocada por el surrealismo.

Por lo tanto, no debe asombrar la irrupción de una contienda ruidosa de gitanos, que se enzarzan movidos por odios ancestrales, cuando los tres protagonistas se encaminan hacia el puerto de Finisterre. De este topónimo mana una connotación simbólico-religiosa semejante, aunque en este caso de origen literario, a la del nombre *Favorables* del barco, intertexto que proviene de la revista larreana *Favorables-París-Poema*. El espectáculo de violencia inaudita, que llega al canibalismo, pues los contendientes comen al niño que se bautiza, es el último ejemplo de barbarie que Larrea muestra antes de que Ilegible abandone la tierra firme de Europa y el Viejo mundo, y salga en busca de la isla flotante y del espacio de libertad y redención humanas.

El viaje empieza con el movimiento ascendente –otro rasgo simbólico–, de la subida al barco. Sigue un haz de sucesos extravagantes,

como la llegada de un submarino cuyo comandante con una bocina hace publicidad de la Coca-Cola. Más cómica y grotesca es la intervención de Napoleón, invocado en una mesa espiritista contra la tiranía de Carrillo. Se presenta con su traje y porte habituales, símbolos del despotismo y del poder, pero mide sólo tres pulgadas de altura y, por lo tanto, su figura y sus obsesiones de Santa Helena se tiñen de parodia ridícula, hasta tal punto que el cocinero de a bordo lo aplasta con una espumadera y lo tira al mar como si fuera basura.

Si los desplazamientos espacio-temporales y la simultaneidad son formantes surrealistas que se deben al onirismo consustancial del movimiento, también a ello responde la desproporción de seres y objetos, manera de representar con plasticidad las visiones subconscientes.

Los dos textos reanudan su hilo con el grito «Tierra a babor» lanzado por un tripulante, que evoca al de Rodrigo de Triana en la carabela colombina, pero que aquí anuncia el descubrimiento del cuerpo desnudo de una mujer muy hermosa.

Más amplia e ilustrativa por su rica simbología es el segundo engaste de Larrea al final del borrador fílmico. Al atracar en una isla desconocida, Ilegible y Avendaño oyen relinchos de animales que provienen de una caravana de gitanos. Entonces se dan cuenta de que Carrillo ha desaparecido; lo buscan y no lo encuentran, pero en cambio surge un león al que espantan bajando de las cabalgaduras. Enseguida descubren que en el sitio donde el león ha escarbado la tierra se deposita un sobre con un papel que, como en los relatos de aventuras, contiene un críptico mensaje que conduce a un cofre enterrado, repleto de dientes de oro y platino.

Todo es extravagante y visionario. Los pasajeros son arrastrados por la fuerza de la gravedad y en el camino otean carteles que anuncian una gran concentración de los Testigos de Jehová. Empujados por la curiosidad, llegan a una ciudad invisible aunque resplandeciente de luces; escuchan un impresionante estruendo callejero en un inmenso estadio

fantasmagórico. Desde una tribuna del centro del campo, un orador incita con un micrófono a los acólitos de la secta, que responden invocando la ayuda de Jehová Salvador ante el presentimiento de una catástrofe inminente que se cernirá sobre el mundo. Descubierta la asistencia sacrílega de Ilegible y su compañero, éstos escapan precipitadamente al amanecer, cuando la aurora despunta sobre el cerro, leen un cartel que señala una nueva frontera. La zona lleva el nombre simbólico (alude a la Paloma) de Columbia, la tierra del Nuevo Mundo.

Escenografía argumental de Larrea

En un documento inédito de 10 páginas, que Larrea envía a Buñuel, se escenifican los dos argumentos añadidos. En él, el escritor vasco expone al amigo los distintos pasajes de la nueva serie, que él divide en cuatro secciones bajo los epígrafes: «Tras la catástrofe ferroviaria», «En el barco», «En la Isla» y «Parte final». Adjunta un bloque dedicado a la música, que según el poeta podría desempeñar en la cinta «un papel complementario interesante». Ahora bien, los apartados comprenden articulaciones que pautan el desarrollo temático y temporal del asunto. Son ocho puntos que se corresponden con otros tantos fragmentos cronológicos o secuencias fílmicas. Por ello, el autor se dirige al amigo comentando la descripción de los episodios y sus imágenes.

Leamos algunos de estos apuntes personales que dotan a la escritura de un carácter dialógico permanente. En el primer párrafo, que sigue al descarrilamiento ferroviario y muestra al pastor rodeado de corderos, la voz de Larrea apunta: «Puede y, a mi juicio, debe parecerse la escena a la del mosaico de Rávena». Más adelante, al final del número 3, tras el pasaje del canibalismo calé, comenta: «No he inventado el suceso. Ocurrió en el veintitantos en una gran ciudad de

Andalucía. La reyerta fue formidable porque salieron a relucir los odios acumulados. Murieron muchos gitanos». Hacia la mitad del cuarto punto, al ilustrar la divertida tipología de penalizaciones infringidas por el autoritario Carrillo a sus compañeros durante la travesía en velero (entre otros «cascar nueces con el trasero, y con la explosión ruidosa consiguiente»), Larrea se dirige al amigo así: «No me digas, Luis, que siendo varios los castigados, no se le puede sacar a esta escena un jugo cinematográfico de primer orden».

Igualmente, al comienzo del punto número 5, cuando Ilegible llega a la isla deseada, el escritor, para aliviar el peso de las reflexiones filosóficas, sugiere al cineasta que use la imagen plurivalente de un embudo. Servirá de aparato de «televisión psíquica» que ilustre visualmente los dichos de Avendaño y de Carrillo, los primeros concernientes al pasado y los segundos relativos al futuro. E incluso en el león que asoma en la isla, *imago mortis* desde la Edad Media, Larrea ve «una especie de cartero del lugar, recordando el buzón leonino donde al comienzo echó Ilegible la llave de su casa». Siempre aliña estas páginas con títulos y lenguaje típicos de la escenografía fílmica, como «Cortes» y «Close-up». De nuevo, es evidente el empeño de Larrea por brindar al amigo un manojo de materiales de factible realización plástica.

En esta perspectiva se inserta el consejo final que, exaltando el fondo poético de la obra, incita a que Luis recurra a la música, que «podría desempeñar en la película un papel complementario interesante». A esta invitación, y sobre todo a los ejemplos de las escenas enviadas, Buñuel responde, como es su costumbre, con brusca sinceridad, aceptando algunos temas y hasta exaltando ciertos gags de Larrea, que cree llenos de invención y modernidad. Sin embargo, rehúsa enérgicamente todos los motivos –en particular el de los Testigos de Jehová– demasiado simbólicos y resistentes a devenir imágenes fílmicas.