

UCLA

Mester

Title

La frustrada andadura cinematográfica de León Felipe

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4572q5tv>

Journal

Mester, 17(1)

Author

Vidal, Agustín Sánchez

Publication Date

1988

DOI

10.5070/M3171013844

Copyright Information

Copyright 1988 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

La frustrada andadura cinematográfica de León Felipe

En enero de 1984 tuvo lugar en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid un simposio sobre León Felipe en el que presenté una comunicación que bajo el título de *Presencia de Juan Larrea en León Felipe* constituía un estudio de las circunstancias y motivos que habían llevado al poeta vasco a incluir a León Felipe como personaje de un guión escrito entre él y Luis Buñuel, nunca filmado y titulado *Ilegible hijo de flauta*. En esa comunicación desarrollaba las diferencias entre las dos versiones con que contamos de *Ilegible*: la que Larrea confió a Octavio Paz para su publicación en la revista mexicana *Vuelta* en 1980 y la que Buñuel me entregó para su edición en la *Obra Literaria* del cineasta que publiqué en Zaragoza en 1982. Quisiera ahora añadir otros datos que suman a esa frustrada presencia de León Felipe en las pantallas, frustrada por la imposibilidad de un proyecto ajeno las amarguras que le cupieron debido a la inviabilidad de los suyos propios.

“A mediados de 1965, coincidiendo con los resultados finales del Primer Concurso de Cine Experimental, los directivos del Instituto Nacional de Bellas Artes encargan a Manuel Michael la organización de un programa semanario de televisión con fines culturales... De entre el equipo de nuevos directores sobresale Felipe Cazals, un joven mexicano que había cursado en París estudios de cine y que aún no había conseguido desempeñar ningún trabajo de cine profesional en el país. *Que se callen...* es el corto más ambicioso de la serie. Para reflejar la personalidad y el mundo literario del poeta español León Felipe, exilado en México, el director y su guionista (Paco Ignacio Taibo) adoptan una posición contraria a la del apunte bibliográfico o de la hagiografía laica. Tienden hacia el documento vivo” (Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Capítulo “El ensayo filmado”, pp. 328 a 336).

Que se callen... alterna las escenas de la vida cotidiana de León Felipe dentro de la más ortodoxa estilística del *cinéma-verité* con las lecturas de

seis poemas de *¡Oh, este viejo y roto violín!* (a cargo del propio León) ilustradas con una imaginería alusiva: campos de concentración nazis, palomas en vuelo o flotando muertas en un río, según los pasajes textuales. Sorprendido en su casa o en el café Sorrento en conversación con el guionista Paco Ignacio Taibo (escritor exiliado, a su vez, desde su Asturias natal) el cortometraje constituye uno de los retratos más directos y penetrantes que nos han quedado del autor de *Versos y oraciones de caminante*.

Como observe Jorge Ayala: “El cuerpo vertebrado de la película es lo fundamental. En otras palabras, el máximo acierto de *Que se callen...* es la figura misma del poeta. Impulsado por su afán de inquisición, Cazals filma casi irrespetuosamente la vida diaria de León Felipe. Viola su protectora superficie, su intimididad, ese pequeño mundo cotidiano que subsiste y determina cada arranque cósmico de su poesía. Con la rapidez de una mirada indiscreta que aprovechara su oportunidad única, la cámara repta por las paredes de la estrecha casa en que vive el escritor, penetra en la habitación del anciano, descubre un espejo tapizado por fotografías semiborradas, escudriña los recuerdos intrasferibles con su ojo deformante, captura muebles, objetos personales, más fotografías enmarcadas: todo parece recobrar un sentido que se nos resiste.”

Y, sin embargo, Cazals tuvo bastantes dificultades para rodar, debido, en buena medida, a la hostilidad del poeta contra el cine en sí mismo, más que contra este proyecto en concreto; como confesaría el cineasta en una entrevista en *el Diorama de la Cultura del Escelsior* (México, 20-7-1969): “León Felipe era una gente bastante difícil, y cuando lo fui a ver para plantearle la idea de hacer un cortometraje, inmediatamente me dijo que no, que él detestaba al cine.”

Quien conozca las muchas energías que León Felipe dedicó al cine quizá se muestre sorprendido por esa abrupta declaración de odio; no así, por el contrario, quien haya recorrido con detenimiento sus relaciones con el aparato cinematográfico mexicano y las haya situado en su contexto, bastante complejo, por cierto.

Empecemos por lo primero, enhebrando algunos datos que ilustren una de las más luminosas afirmaciones del poeta de Tábara: “Mi canto florece en la convergencia de los mitos.” Un talante de este cariz le llevó a suponer que el cine podía ser al medio idóneo para desarrollar sus intuiciones, y así, publicó en 1946 (en *Cuadernos Americanos*) *Alas y jorobas o el Rey Bufón*, “Poema cinematográfico donde se siguen, se cambian y se prolongan las líneas de *El Rey Lear* de Shakespeare de una manera hispánica y quiijotesca.” Ya aquí el Bufón se rebela “contra los directores capataces.”

Pero quizá sea *La manzana* su proyecto fílmico más ambicioso y sostenido (publicado como “Poema cinematográfico” en 1951 por Editorial Tezontle y como pieza dramática en 1954 en *Cuadernos Americanos*). En

el prólogo al “poema cinematográfico” reconoce su arranque galdosiano, a partir de *La sombra* del novelista canario: “Pero la nueva arquitectura y las torrecillas son mías. El pararrayos es de Juan Larrea.” En la versión teatral es aún más explícito al expresar su reconocimiento a Larrea: “El juego de los símbolos lo aprendí de mi amigo el *maestro de poetas*, Juan Larrea. En una obra suya, *Luz iluminada*, nacida en México y aún no publicada en español, se enumeran todas las aventuras metafóricas de la Manzana a través de la Historia de Occidente.”

En efecto, en *La manzana* se entablan una serie de analogías visuales que León Felipe seguramente estimó altamente fotogénicas, ya que expresaban mediante cuadros famosos y arquetípicos situaciones que a través de la Gran Galería de los Símbolos resumían momentos culminantes de la humanidad occidental. Así, *En el umbral de la eternidad*, de Van Gogh, en el que un viejo, con los codos sobre las rodillas, sostiene entre las manos la cabeza calva, vencida hacia el suelo y cargada de pesadumbre. Los “juegos frutales” de *La Manzana y el Prestidigitador* de Cézanne establecen la analogía entre este fruto y el seno, el corazón, la calavera y la Tierra (la manzana como “diminuto paradigma de la Tierra”). *Adán y Eva* de Rubens ilustra “La Manzana Original.” mientras que *El niño de Vallecas* de Velázquez representa “La Manzana del Escarnio” (España burlada como un Ecce Homo a través de ese niño que sostiene en una mano un cetro y en la otra una manzana) y Guillermo Tell “La Manzana de la Libertad.” A continuación de ese recorrido por la Historia, la Mitología y el Arte, comparece Newton con su “Grave Manzana,” que demuestra la “relación misteriosa que existe entre la gravitación de la Tierra y el pecado original.” Llevando hasta sus últimas consecuencias la analogía del lienzo de Van Gogh, el *San Francisco* de El Greco nos recuerda la relación entre la manzana del pecado y la calavera. Cierra la serie un cuadro que “representa a Paris y Helena en la Isla de Cranae,” pintado de un modo “necesariamente convencional, recordando, en el estilo nada más, una de las escuelas de los siglos XVI, XVII, Ticiano, Rubens, Pousin...” Como anota León Felipe, “Paris fue un príncipe troyano que prefirió el amor al poder y la gloria.”

De modo que a través de los tiempos (“la historia es un juego de pelota”) ese “diminuto paradigma de la Tierra” que es la manzana acompañaría al hombre desde el Paraíso hasta la calavera de su muerte, siendo a la vez símbolo del pecho y corazón de Helena, de la libertad defendida por Guillermo Tell (y escarnecida en España) y de la dependencia demostrada por Newton. El Gran Modisto expresa bien esa capacidad de irradiación que tienen los símbolos como la Manzana: “La cola es larga.../ —larga y negra cola, como un río sombrío/ que se pierde en la Historia.”

Este resumen ya permite adivinar, sin embargo, que León Felipe tenía una idea bastante ingenua de lo que era el cine, especialmente como arte

con una vertiente industrial. Y el desengaño no tardó en llegar al tratar de plasmar en celuloide su imaginaria.

Y sobrevino el choque. En 1945 publicó en la *Revista del Guatemala* un texto titulado “El cine y el poeta” que luego sería incluido como prólogo en la versión de 1951 de *La manzana*. Allí se dicen cosas muy fuertes respecto al cine mexicano: “Todavía no se ha atrevido nadie en México a quemar un cine ni a linchar un productor, y no será porque no le conozcan, que cínica, vanidosamente y con letras de escándalo estampa siempre su nombre en la pantalla. Pero todo se andará.” Y añade: “Eso de hacer un poema entre varios señores reunidos en una mesa redonda como los consejeros de un banco es tan grotesco como norteamericano.”

Frente a ese cine fenicio y filesteo propone un cine *dionisiaco*, que considere la pantalla “esa sábana blanca y milagrosa como el sudario de Lázaro y de Cristo [que] le ha sido dada al hombre para otros menesteres.”

Tras esas consideraciones un tanto etéreas y genéricas, termina aludiendo a circunstancias muy concretas: “Se acaba de dar una batalla por cuestiones sindicales en el campo económicamente próspero del cine mexicano. A mí me parece que no ha ganado nadie. Y de lo que estoy seguro es de que el problema no se ha planteado todavía en los términos debidos. Es una cuestión de justicia, desde luego. Pero de justicia trascendental. Los dos bandos están corrompidos, sindical y artísticamente. Y los dos desaparecerán.”

León Felipe se refiere a una pugna de intereses en el seno de la industria cinematográfica mexicana que tuvo como resultado indirecto dejarle (a él y a muchos otros aspirantes) sin posibilidades de acceso a los “plató.” Aunque la cuestión es muy compleja, intentaré resumirla en sus líneas maestras.

En 1945 se produjo en el cine mexicano una gran alza de los costos de producción, con el inminente fin de la Segunda Guerra Mundial: escasez de película virgen, competencia que volvía tras el respiro del conflicto bélico, desordenado crecimiento que había llevado a una cierta anarquía...

En esa coyuntura un tanto crispada se produjo la escisión del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) por parte de varias secciones debido al ataque a puñetazos de Salvador Carrillo contra el cameraman Gabriel Figueroa, al acusarle éste de complicidad con el anterior secretario general, Enrique Solís.

Surgió así el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) de la República Mexicana, con Mario Moreno (“Cantinflas”) en el cargo de secretario general, Jorge Negrete en el de secretario de conflictos y Gabriel Figueroa en el de secretario de trabajo. En busca de apoyo para el nuevo sindicato “Cantinflas” publicó en abril de 1945 en la revista *Cine Continental* un artículo titulado “Yo soy fascista” donde, en un tono demagógico y populista, explicaba su posición corporativista (por entonces

venía a ganar medio millón de pesos por película, poco antes de que Buñuel cobrara unos veinte mil por dirigir las suyas).

El STIC, con Carrillo a la cabeza, no se resignaba a perder la partida, y convocó en julio la huelga general. El día 15 "Cantinflas" ordenó a todos los suyos concentrarse en los estudios para esperar la llegada de los huelguistas con las armas en la mano e impedir que se suspendiera la producción. Allí estaban Jorge Negrete, Arturo de Córdova y otros actores que, como ha hecho notar Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano*, emulaban en la vida real sus personajes de película. Los del STIC no se presentaron.

El STPC había ganado la partida. El Presidente de la República apoyó al nuevo sindicato y Negrete, María Félix y otros actores famosos se retrataron con él. Este espíritu aristocratizante se reflejó también, como es natural, en la Sección de Directores, que acordó limitar el ingreso en ella de directores extranjeros. Sólo se admitirían realizadores muy prestigiosos que "no vinieran a aprender, sino a enseñar." Si en 1944 se habían aceptado catorce directores debutantes, en 1945 sólo se permitió la entrada al argentino Roberto Ratti (nada brillante, por cierto).

Y es precisamente en 1945 cuando León Felipe llevará a cabo su intento, necesariamente frustrado en las circunstancias aludidas. El poeta de Tábara protestó contra esta política de "puerta cerrada" en una carta abierta dirigida a "Cantinflas" que le publicaron en *Cine Mexicano* (17-3-1945), y donde reitera ideas que ya hemos visto al ocuparnos de su artículo en la *Revista del Guatemala*. Dado su interés, ofrecemos la carta en el Apéndice I.

"Política de puerta cerrada" es, en todo caso, un eufemismo sumamente versallesco para expresar las calamitosas consecuencias de esta hipertrofia sindical. El crítico francés Charles Chaboud hizo una serie de entrevistas durante su visita a México que publicó en *Positif* y se transcribieron en español en *Nuestro Cine* de Madrid ("Luis Buñuel y el nuevo cine mejicano," n. 50, 1966). Allí decía Buñuel enjuiciando retrospectivamente los resultados de la estrategia sindical citada: "Nuestro Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica es el mejor del mundo en cuanto a la defensa de sus miembros. Acoge todas las secciones de la cinematografía, desde al guionista hasta el violinista que interpretará la música de fondo, pasando por el barrendero del estudio. Y si éste no ha sido pagado, se puede parar toda la producción. Es un arma poderosa para controlar a los productores, a los que pagan. Esto es magnífico. Sólo que hay algo que impide el desarrollo del cine mejicano: no se acepta a nadie más en el Sindicato. No exagero. Bajo ciertos requisitos se admiten actores, a veces realizadores, pero hay secciones completamente bloqueadas. Voy a darle un ejemplo concreto: Supongamos que alguien es admitido en el Sindicato, cosa difícil, imposible casi, incluso para los hijos de los

sindicalizados, pero supongamos que entra gracias a las recomendaciones o por simple suerte. Se le dirige hacia la sección de construcción de decorados durante dos a tres años. Si es muy inteligente y ha hecho brillantes estudios en Filosofía y Letras puede tal vez llegar a ser maquinista o electricista. Así se estanca tres o cuatro años más, y después tiene que elegir una especialidad, la imagen, el sonido o la realización. Tomemos, por ejemplo, la realización. El maquinista que aspira a ser realizador se convierte entonces en jefe de figuración, es decir, el que, si se necesitan extras, los elige y los dirige. Al cabo de dos o tres años, nunca se sabe cuánto puede durar, llega a ser "script-boy," y así permanecerá durante un largo período. Y nuestro hombre, con mucho talento y si cuenta con cuatro o cinco ayudantes de dirección muertos durante la espera, puede entonces convertirse en ayudante, donde acabará sus días."

Con estos datos en la mano puede calibrarse mejor a las puertas de qué especie de fortaleza inexpugnable había acudido a llamar León Felipe con sus poemas cinematográficos. Sus posibilidades de rodaje eran nulas, y de ahí su desencanto e irritación con el cine mexicano.

En eso el testimonio de Buñuel es bastante imparcial, ya que él había sido una de esas excepciones previstas por el Sindicato, ese "prestigioso director extranjero" a quien se permite el ingreso en 1946 para dirigir, precisamente, un filme a la mayor gloria de uno de los cabecillas del STPC, Jorge Negrete. Esa película, que en un principio se iba a titular "En el viejo Tampico," terminó siendo "Gran casino." Aunque Buñuel se había trasladado a México desde Hollywood para realizar una versión de "La casa de Bernarda Alba," terminó integrándose en los engranajes del cine azteca con sus cintas "alimenticias."

No lo hizo de una manera pasiva, sin embargo. Al tomar contacto con la emigración española en México intentó hacer un cine digno y personal, retomando incluso su experiencia comercial en Filmófono. Con Manuel Altolaguirre como productor haría con el tiempo *Subida al cielo*, y con Max Aub colaboró en el guión de *Los olvidados*, que le permitió en 1949 ser redescubierto en Europa. También colabora en ese proyecto Juan Larrea (aunque ninguno de los dos coguionistas figurase en los créditos por problemas sindicales). Con este último también adaptó *El último mono* de Arniches en 1948 y por las mismas fechas planeaba otro filme de ambiente popular con el título de *Mi huerfanito jefe*. Pero, sin duda, su colaboración más fructífera será *Ilegible hijo de flauta*, en la que volveremos a encontrarnos, tras largos avatares, a León Felipe.

En sus *Conversaciones con Buñuel* Max Aub nos ha dejado el testimonio del cineasta aragonés, que puede ampliarse con el de *Mi último suspiro* y los *Complementos circunstanciales* publicados por Juan Larrea en *Vuelta* (México, n. 40, marzo de 1980). En esencia, ese es el itinerario de tan extraordinario documento, "el excepcional *Ilegible hijo de flauta*, uno

de los textos más revolucionarios y fascinantes de las letras españolas," en opinión de Rafael Conte. Paso a resumirlo brevemente.

En 1927 Larrea escribió un texto narrativo que recogía el cambio de piel a que se sentía impulsado por esas fechas, y que tendría un cauce paralelo en Oscuro dominio, como ha hecho notar David Bary (*Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Pretextos, Valencia, 1984, p. 169). Gerardo Diego ya había encontrado ese relato muy cinematográfico. En 1937 desapareció en Vallecas en un registro de la policía, que se había personado en la casa de la hermana de Larrea. Al proyectar Luis Buñuel en su casa mexicana *Un perro andaluz* para un grupo de amigos exiliados en 1947, instan al realizador y al poeta vasco a una colaboración, que consiste en la reelaboración conjunta del texto perdido. Tras una serie de frustrados intentos, Larrea añade en 1957 algunos pasajes en colaboración con su hija Luciana, que no gustan a Buñuel. En 1980 Larrea publica su versión unilateral en los números 39 y 40 de la revista mexicana *Vuelta* (Febrero y Marzo de 1980). Buñuel, discrepando con la versión de Larrea, me entrega la pactada de 1947, que publico en mi edición de su *Obra Literaria* (Zaragoza, 1982).

Las adiciones del poeta vasco tienen distinto alcance y significación, pero entre ellas destaca una en que se nos muestra una paladina y clara alusión a León Felipe.

Ilegible y Avendaño, tras abordar el Nuevo Mundo al que les ha llevado un naufragio, se topan en un desierto con diversos personajes. Entre ellos aparece un león que dormita junto a unos huesos mondos y lirondos. El rebuzno del burro en el que cabalga Avendaño (cual nuevo Sancho Panza) despierta al león, que sale en su persecución. "Hazte el Tancredo y encomiéndata a San León Felipe" aconseja Ilegible a Avendaño. "¿Viste como se parecía de verdad a León Felipe?" la replica Ilegible.

No insistimos más en el pasaje, porque se ofrece íntegro en el Apéndice II. Pero sí merece la pena suponer que la supresión de secuencias como ésta y la de la concentración de los Testigos de Jehová tuvieron que ser determinantes para que Buñuel (a quien no gustaban) y Larrea (que las consideraba imprescindibles) rompieran su colaboración, aun manteniendo la amistad. No en vano León Felipe había dedicado *Ganarás la luz* a Larrea, "maestro de poetas," y de él tomaría algunos de los temas centrales de su cosmovisión: España como víctima sacrificial, la aspiración a un mundo u orden nuevo, el instrumento poético como servicio desarrollado en pos de la percepción de la ultrarrealidad, el concepto de la Hispanidad, etc. Precisamente las grandes líneas maestras que vertebran *Ilegible hijo de flauta*.

Pero aún hay más. Al intentar vender en el mercado estadounidense *Ilegible*, Larrea y Buñuel le pusieron un prólogo enormemente significativo, donde abogaban por un cine poemático frente al cine-novela y el cine

comercial. Este texto podría ponerse en conexión, ciertamente, con el más programático de los emitidos por Buñuel, *El cine, instrumento de poesía*, que recoge una conferencia pronunciada en la Universidad de México, en 1958. Pero que tampoco haría mala pareja con “El cine y el poeta” publicado por León Felipe en la *Revista de Guatemala* o con su carta abierta a Mario Moreno “Cantinflas.” Dado que el texto de Buñuel y Larrea no es de fácil acceso en su integridad (como tal, está inédito), se ofrece en el Apéndice III.

En definitiva, la andadura cinematográfica de León Felipe nunca existió, o se limitó al papel. Sin embargo, dejó tras de sí documentos importantes, e incluso alguna secuela excepcional. Dentro del universo del poeta zamorano están sus “poemas cinematográficos” manifiestos en pro de un cine mexicano más abierto, sin contar con su presencia en el cortometraje de Cazals. Dentro de la obra de Larrea hubo varios recuerdos, el más explícitamente cinematográfico de los cuales le llevó a convertirlo en personaje de *Eligible hijo de flauta* (el único personaje “real” que aparece en esta alegoría de la guerra civil española). Y, sobre todo, se produjo una convergencia de textos cruzados que implica por igual a Buñuel, Larrea y León Felipe en pro de una práctica más abierta y libre en México que sólo la tenacidad y talento de Buñuel pudieron, finalmente, materializar, como es bien sabido.

Juan Larrea quiso percibir en uno de los peregrinos de *La Vía Láctea* de Buñuel un homenaje a León Felipe, cuyo apellido (Camino Galicia) casi es una premonición del Camino de Santiago. Es cierto que Pedro, con sus barbas y su aire de juglarón o *clochard*, evoca en algo físicamente a León Felipe, pero también es verdad que Buñuel no gustaba demasiado de estos juegos, más propios de los modos y maneras de Larrea. Ahora bien, una cosa es cierta: la estructura itinerante y abierta, que tanta importancia tendrá en la filmografía última de Buñuel (*La Vía Láctea*, *El discreto encanto de la burguesía*, *El fantasma de la libertad*), se genera a partir del esquema de *Ilegible hijo de flauta*. Si alguien quiere acompañar en su juicio a Larrea y ver en ello un triunfo *in extremis* de León Felipe, estará en su derecho. Habría que reconocer en tal caso que pocas veces se escribió tan derecho con renglones tan torcidos.

APENDICE I

Carta abierta de León Felipe a Mario Moreno “Cantinflas” publicada en *Cine Mexicano* (17 de marzo de 1945).

¡CANTINFLAS! Ilustre juglar y noble compañero: Le conozco a usted más que usted a mí. Sé que usted es el clown simbólico de México y un buen hombre además. Sé que ha corrido usted por todos los caminos y que ha

visto usted el rostro de muchos *personajes y papanatas*, con la boca abierta y los ojos encendidos de risa. Sé que también ha visto usted llorar a los hombres... que ha conocido el rostro de la miseria y del dolor. Que ha ido usted descalzo detrás de los circos y detrás de los entierros. Que ahora tiene usted buenos zapatos, pero que en las plantas de los pies todavía conserva usted las cicatrices y los callos de las grandes caminatas aguijoneadas por el hambre...

Como todos los grandes clowns ha amado usted, sobre todo, la libertad... y la justicia. El clown (en México singularmente, y en el estilo de usted, donde tanto entra la improvisación satírica y sarcástica) es un instrumento de justicia y un ejemplo de libertad humana...

Por la justicia y la libertad he caminado yo también mucho por el mundo y he querido dar por ellas hasta mi pobre sangre de juglar. Porque yo también soy un clown, un pobre clown que ha llegado a México en esta época para sentir por primera vez en mi vida que no tengo libertad, que no puedo trabajar en mi oficio, que no puedo hacer aquello para lo que he nacido, porque los sindicatos me cierran las puertas de la justicia más elemental. Le digo a usted que no soy más que un juglar, un pobre juglar, un viejo juglar sin carpa, sin circo y sin escenario donde poder representar mi pantomima... Toda se lo ha llevado el cine —usted lo sabe mejor que yo— el teatro o la pista. Y el clown lo mismo que el poeta, no tiene ya más escenario que la pantalla.

A mí esto no me molesta ni me inquieta, me gusta la pantalla más que el anillo de arena y que el proscenio, porque sé que todo el *quid* del arte está en contar bien un cuento y en lograr que ese cuento llegue al mayor número de personas. El cine no es más que una máquina de contar cuentos y de llevar ese cuento a todas las latitudes de la tierra. Yo no estoy con las minorías, ni con los iniciados de ninguna cofradía. Me molestan las torres de marfil y creo que un cuento bueno hay que decírselo a todos los hombres del mundo. Por eso me gusta el cine, compañero Cantinflas... Y vea usted mi tragedia.

Yo necesito la pantalla para hacer mi *número*... un pequeño cuento que he inventado, y quiero que lo oigan en todos los rincones del planeta. Es un cuento que además de gracia y de *suspense* tiene intención y actualidad y podrá ayudarnos a todos a caminar un poco mejor por estas tinieblas que nos circundan. Es un cuento que he compuesto en colaboración con otros tres juglares famosos, mucho más famosos que yo, tal vez los juglares más grandes que ha habido en el mundo... Lo tengo todo, todo... y no me falta más que la pantalla. ¡La pantalla!... Y no la tendré nunca, porque no pertenezco al sindicato.

La verdad, no pertenezco al sindicato, a ningún sindicato, pero he luchado toda mi vida por una sociedad gremial o sindical, mi temperamento y mi manera de trabajar son cooperativos y digo como el gitano del cuento que “en este mundo todo lo hacemos entre todos.”

No soy individualista aunque soy español... Pero el español no es individualista. En España el arte ha sido siempre comunal, tradicional y anónimo en los mejores ejemplos. A mí me gustaría trabajar como el payaso clásico con la cara embadurnada de yeso para que no me conociese nadie y quisiera no saber firmar para que no apareciera mi nombre en el *elenco*. Me basta con saber representar bien mi papel... Y el papel que yo pido no puede hacerlo ahora nadie más que yo...

Quiero decir con esto que soy gremialista, que conozco mi oficio y que quiero mi sitio en la pantalla para trabajar humildemente con "toda la compañía."

Pues esto se me ha negado.

Y como ahora las aguas están muy turbias y el cine de México se encuentra entre un naufragio y un diluvio... yo me he subido a una balsa, le he llamado a usted y le he gritado estas palabras que quiero que recoja y archive, por si mañana las aguas se retraen y tenemos ocasión de puntualizarlas con serenidad y provecho pra todos...

Entre tanto le saludo y hago mi oración, porque todo se arregle para el prestigio del cine mexicano. LEON FELIPE.

APENDICE II

Fragmento de la versión de Juan Larrea de "Ilegible hijo de flauta" en la que aparece León Felipe (1957). Publicada en *Vuelta* (n. 40, marzo 1980).

—¡Animalitos!, dice Ilegible alborozado. ¿Has visto como han elegido la libertad. Han de ser unas bestias supercivilizadas.

Llenos de júbilo, se llegan a la playa para apoderarse de las bestias, palpeándolas con afecto. El borrico parece más resistente que el rocín. Ilegible de mayor peso que Avendaño le invita a éste a que, por tal razón, monte en el jamelgo mientras él lo hace en el pollino.

Se dirigen en sus monturas hacia el paraje donde desapareció Carrillo con esperanza de recobrarlo. Lo buscan en balde. Mas de pronto, tras un matorral de grandes cactus, medio oculto en una anfractuosidad del terreno, los animales se espantan. Ven a unos cincuenta metros un león que dormita. Hay huesos junto a él. Se quedan petrificados los cuatro. Parece que Ilegible le dice por gestos y señas a su compañero: "¡Se lo merendó! ¡La gitana se ha vengado!" Avendaño se santigua.

Vuelven grupas a escape en dirección contraria. Pero al macabro del borrico no se le ocurre nada mejor que rebuznar en serio, como trompeta del juicio. A lo lejos se distingue al león que se despereza en incorpora. Echa a andar tras ellos. No hay escape. Caballo y jumento, por más que los atizan, avanzan a paso de tortuga.

—Apéate, ordena Ilegible. En efecto, ambos bajan de sus cabalgaduras a las que arrear y espantan para que sigan caminando solas y se lleven tras ellas al león.

—Hazte el don Tancredo y encomiéndata a San León Felipe—, vuelve Ilegible a aconsejarle. Buscan dos piedras algo prominentes. Las utilizan como pedestales, quedándose inmóviles con los brazos cruzados y la mirada perdida en el vacío.

Se acerca el león. Olfatea. Investiga, sacudiendo el rabo. Vuelve a olfatear. Al fin levanta la pata como los perros contra Ilegible. Y a continuación escarba la tierra y pone en movimiento una nube de polvo tras la que se esfuma y desaparece.

Cuando se atreven a volver en sí con la respiración entrecortada Ilegible descubre que donde el león levantó la polvareda, hay, además de algunos huesos esparcidos, un objeto rectangular. Lo recoge. Es un sobre de carta, cerrado. Lo abre. Halla dentro un trozo de tarjeta cortado irregularmente, como el que encontró en la cartera y examinó al caminar hacia el barco. Y una llave.

Saca Ilegible el trozo que lleva consigo y comprueba que coincide punto por punto, por sus bordes irregulares, con este de ahora. Unidos los dos fragmentos se lee:

A veinticinco pasos de la piedra horadada o bilabiada, dirección oeste, donde veas restos de tortuga, a medio metro de profundidad. Que El te acompañe y te bendiga.

Echa Ilegible un vistazo a la cartera, al retrato del niño y a la carta de amor. (*Rápido close up.*)

—Debe este león ser el cartero del desierto, sugiere Avendaño mientras buscan por los alrededores una piedra hendida.

—¿Viste como se parecía de verdad a León Felipe?, explica Ilegible.

APENDICE III

Introducción de Juan Larrea y Luis Buñuel a “Ilegible hijo de flauta” (versión de 1947). Conservada entre los papeles de Emilio Prados (Prados Manuscripts, Red Box 19 & 20, Library of Congress, Shelf No. 10526, Reel No. 11).

Introducción

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 ex-

clusivamente en una sola dirección: la del mas estricto REALISMO. Sería largo de explicar por qué incluimos también bajo este signo de realismo a los films de dibujos animados. Es cierto, que la única forma filmica de nuestros días, el CINE-NOVELA, ha llegado a alcanzar una rara perfección, pudiendo decirse, además, que casi no queda tema que no haya sido tratado por ella. Mas, los asuntos originales están poco menos que agotados y el cine realista he tenido que recurrir a las creaciones literarias de las que principalmente nutre su inspiración. Lo que a través de los siglos se nos había contado por la noela o por el teatro nos lo vuelve a repetir ahora el cinematógrafo. Siendo este, como se ha dicho a menudo, instrumento maravilloso para la expresión de la poesía ye de los sueños —del subconsciente— se ve constreñido al papel de simple REPETIDOR de historias, ya expresadas por otras formas del arte.

Nuestra época es de incertidumbre y el hombre consciente anhela, aunque solo sea en imaginación, huir de la angustiada realidad que le circunda. Todo va muriendo en él, menos la esperanza de que acaso la sociedad, y por lo tanto él mismo, llegue a encontrar otra realidad mejor. ¿Qué menos puede pedirse a una obra de arte, al film por ejemplo, si no que refleje las inquietudes y las esperanzas de la humanidad actual? Este tipo de cine puede darlo, mejor que cualquier otro, el FILM POETICO, que sería al mismo tiempo el FILM NUEVO, que con tanto afán buscan los productores de hoy.

Antes del advenimiento del parlante hubo algunas tentativas de ese género. Se llamaban films de VANGUARDIA a todos aquellos que rozaban, aunque sólo fuera someramente, el plano poético, o que intentaban salirse del terreno tan trillado del realismo. Para una producción escasisima como la de entonces aparecieron en el mundo cientos de Cine-Clubs y salas especializadas. Todavía hoy, a pesar de que dicha producción de vanguardia no es más que un recuerdo, ocurre el curioso fenómeno de que en lugar de desaparecer esos lugares de proyección se multiplican prodigiosamente. En Estados Unidos, Francia, Bélgica, Inglaterra, Italia, etc., hay docenas de miles de espectadores que acuden con regularidad a tal clase de espectáculo, llegando a veces a proyectarse durante meses algunos de aquellos antiguos films de vanguardia. Existe pues un público para esos films de orden poético: existe una red de explotación que cuenta con millares de salas públicas especializadas. En cambio no hay en la producción mundial ni una sola tentativa para realizar films de ese género. La red comercial está creada pero falta lamercancía. El organo aquí precede a la función.

El film "ILEGIBLE," ambiciona en cierto modo, inaugurar esa producción del films "nuevos" por la que tanto clama la angustia y la esperanza del hombre moderno.

Nada es ha intentado en la Industria Cinematográfica en este sentido. Creemos firmemente que lo futuro reconocerá como proféticos los caminos trazados en este film por los cuales parece aventurarse ya la humanidad.

ILEGIBLE es un film que posee dos dimensiones, una externa y otra interna. Una que, por la fuerza de las imágenes y de su concatenación sorprendente, actúa de un modo directo sobre la conciencia del espectador; otra que se dirige al subconsciente en su lenguaje propio. Es un sueño de caracter poético que se desarrolla más allá de la conciencia social, para poner en movimiento las profundidades de la psique.

Este film es un conglomerado de símbolos, no literarios ni artificiosos, sino de los símbolos naturales propios de nuestra cultura. Nada en el espíritu humano se concibe sin símbolos. El lenguaje que utilizamos para comunicarnos unos con otros es una textura de símbolos articulados según las necesidades lógicas de nuestra mente. La magia, la religión, organizan un cuadro armónico de símbolos presididos por una razón creadora.

Sin embargo, fuera un error presentar estos símbolos al desnudo. Como la carne cubre y disimula el esqueleto así en este film lo aparental cubra el símbolo que el espectador debe sentir más que descubrir. De no ser así todo el efecto estético de la obra quedaría desbaratado, convirtiéndose más en una obra filosófica que en una obra artística, es decir, se dirigiría más a la inteligencia que a la imaginación.

Agustín Sánchez Vidal
Universidad de Zaragoza