¡Morir..., dormir! ¡dormir!... ¡tal vez soñar!

Vicente Sánchez Biosca

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1938>

DOI : 10.4000/agedor.1938

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Vicente Sánchez Biosca, « ¡Morir..., dormir! ¡dormir!... ¡tal vez soñar! », *L'Âge d'or* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 12 février 2019, consulté le 11 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1938> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.1938>

Ce document a été généré automatiquement le 11 juin 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

¡Morir..., dormir! ¡dormir!... ¡tal vez soñar!

Vicente Sánchez Biosca

1 7 février 2019

« Un rêve c'est un réveil qui commence »
Sigmund Freud

El sueño y la pesadilla

- 2 Desde la perspectiva de una película de realismo inmisericorde y demoledor, desde la denuncia sin paliativos que *Los olvidados* representa de la vida infrahumana que numerosos niños (y no solo ellos) llevaban en la ciudad de México, resulta cuando menos sorprendente la aparición, en el mismo corazón del relato, de un sueño. En el nudo mismo de la historia, el personaje más destacado entre el coro de protagonistas – Pedro – elabora en una breve pieza onírica el drama de su abandono, su falta y anhelo de madre, su reciente visión traumática del crimen cometido por su amigo, el Jaibo, sobre otro compañero, Julián, y su condición involuntaria de cómplice. El sucinto sueño transcurre en el interior del misérrimo jocal en que vive con su madre y sus hermanos.
- 3 Es un sueño extraño en su aparente sencillez, pues opera con gran condensación. Arranca con suavidad, mediante el desdoblamiento de la figura del niño que, en escueta sobreimpresión, se levanta del lecho, mientras el durmiente permanece tumbado. El primer signo de irrealidad procede del canal sonoro: el cacareo de las gallinas que pone de manifiesto un fuerte anclaje en la realidad ambiental en la que vive el personaje y de la que no puede, ni en ese estado, zafarse. El mismo Buñuel manuscibe este detalle en el guión¹. Acto seguido, la música enhebra un motivo cíclico con variantes, que parece sugerir la idea de circularidad hermética del sueño, pues, a pesar de la sucesión de imágenes, la melodía retorna, cual caprichoso cruce entre música infantil y repetición obsesiva, a conferir una atmósfera angustiosa.
- 4 El movimiento del muchacho es reproducido con un significativo *ralenti* de la imagen que refuerza todavía más el aspecto claustrofóbico y acaso de impotencia del sueño². El

primer motivo es, en realidad, una muda del detonante, a saber, el encuentro con la experiencia reciente del asesinato de Julián. El cuerpo del difunto se encuentra bajo la cama de Pedro, pero su rostro reviste una faz a la par familiar y extraña: se halla ensangrentado, sello del crimen, pero también riendo. Este sincretismo viene unido a la transformación del motivo (realista, insistamos) de las gallinas: sus plumas vuelan por los aires; es como una nevada tenue, pero nada inmaterial, pues alude a un animal que ha sido desplumado y que implica un acto violento. El conocedor de la obra de Buñuel no dejará de evocar, en esos copos de nieve asociados a las plumas, una ya lejana escena de *L'Âge d'or* (1930), de igual modo que la proyectará hacia el futuro en el acto lúdico-profanatorio que protagoniza el leproso de *Viridiana* (1961) al lanzar al aire las plumas de la palomita a la que tan ligado parecía. Cualquiera que sea la marca de autor, el símbolo mantiene toda su potencia en el contexto fílmico en el que aparece. Y de él, dicho sea de paso, no falta un componente grotesco.

- 5 La acción comienza con un gesto inusitado de la madre de Pedro, Marta, característico del sueño compensatorio (*Wunschtraum*, en terminología freudiana): la mujer sonrío desde su lecho en dirección a su hijo. Vestida de un blanco virginal, se levanta y dirige sus pasos hacia Pedro con la lentitud volátil que Buñuel imprime a toda las imágenes de este sueño. Ante ella, Pedro confiesa su delito excusándose al mismo tiempo. De este modo, la madre aparece como alguien investido de poder sobre él, pero también plena de comprensión y generosidad. Y, en lugar de hacerle reproches, extiende sus manos en un hermosísimo gesto protector, casi de chamán, como si con ello disolviera los temores y terrores de su niño. Dice el guión que ella le muestra de este modo cómo sus manos están desgastadas de tanto lavar la ropa ajena. En cambio, sus labios permanecen sellados, como divorciados de las palabras que pronuncia. En todo caso, la visión de Pedro es una exención de responsabilidad que su sueño brinda a la madre y, de paso, un acto de piedad hacia sí mismo, pues incluso si apunta la sospecha de que no es querido por ella, la razón de la falta de amor radica en ese exceso de trabajo que también la exime a ella y resta importancia a su desdén. Y la madre lo abraza „maternalmente“, depositando a continuación su cuerpo sobre la almohada para que concilie el sueño de nuevo. Es un momento de plenitud, como si lo meciera en sus brazos. La compensación onírica combina, por tanto, dos aspectos: la madre no sólo colma el anhelo del hijo amparándolo, sino que exorciza su reciente trauma. Así, Pedro recupera a su madre, no sólo en una mítica intemporalidad, sino también en el momento crítico en que la necesita. Nada exagerado sería hablar de redención y, dado que el autor del sueño es el mismo Pedro, se trataría de una autorredención.
- 6 Mas el sueño no se agota aquí. Al contrario, su complejidad crece. La madre se levanta de nuevo y regresa a su cama. Es entonces cuando se opera un cambio incomprensible que cabe entender como desencadenado por el cumplimiento del deseo. Un viento huracanado azota el jacal y una tormenta se desencadena. Pedro, con el rostro desencajado por una ira súbita, se incorpora e increpa a su madre mientras ésta se aleja de su lado. Su reproche violento alude al hecho de haberle rehusado la carne un día. Efectivamente, la referencia remite a una escena anterior en la que Marta la entregó a sus otros dos hijos negándosela a Pedro. Con todo, el reclamo es extraño si tenemos en cuenta que sucede tras el encuentro de sus cuerpos. Marta da entonces media vuelta presta a cumplir la exigencia de su hijo y muestra entre sus manos una gigantesca pieza de carne sanguinolenta. El guión no dejaba dudas respecto a la carnalidad repugnante del objeto:

Marta de espaldas. Se vuelve muy lentamente. En sus manos extendidas hacia su hijo lleva ahora un gran pedazo de carne desgarrada y sangrienta. Avanza, ofreciéndosela. CAMARA ATRÁS hasta que entra Pedro en cuadro. Este retrocede en su lecho horrorizado.

PEDRO: No, no quiero...

La madre, cerca ya del lecho, se arrodilla tendiendo el trozo de carne a su hijo que gotea gruesas gotas de sangre, mandando la cobija. De pronto, de debajo del lecho sale un brazo que agarra la carne. Pedro grita. Al brazo siguen el cuerpo de un hombre. Es el Jaibo con la misma sonrisa del Julián. La madre y él miran a Pedro. Este se vuelve y esconde su cara entre las manos. Solloza.

[Añadido a mano:... Jaibo con la carne se vuelve a meter bajo el lecho.

PEDRO: No es para ti, no es para ti.]³

- 7 En el film, Marta se dirige con una inquietante sonrisa en los labios hacia Pedro, es decir, hacia cámara, con el fin de saciar su apetito y colmar una vez más su deseo. Pero este cumplimiento parece siniestro y tan pronto como Pedro se apodera del filete de carne, una mano implorante sale de debajo de su cama, escenario oculto del crimen. Es el Jaibo, asesino de Julián, que le arrebató el pedazo de carne de las manos sin que su madre intervenga para impedirlo.
- 8 El sueño es enigmático, sin duda, y se desliza en esta segunda mitad hacia su vertiente perturbadora de la pesadilla. Bajo la cama yace, enterrada, pero emitiendo signos constantes de protagonismo, la escena del crimen, desencadenante del conjunto. Arriba, en el jacal de sus desdichas, Pedro sutura su herida con el cumplimiento de un deseo (la redención), mas él mismo queda descontento con lo conquistado y formula otra aspiración carnal que la madre se decide a saciar de manera hiperbólica. Es la consumación del deseo lo que aterroriza, además de ser interrumpido por el cortocircuito con la escena oculta: de ella surge el asesino y le arrebató aquello que casi un milagro le acaba de conceder. Inquietante, además, de este sueño es su carácter profético, pues la carne que el Jaibo arrebató a la madre (además de rimar por su condición sanguinolenta con el crimen) presagia, aunque borrando su legibilidad, la posesión de Marta, último y crudo „hurto“ que sufrirá el muchacho. Buñuel incrusta en el sueño algo que excede no sólo el saber de Pedro, sino también lo que el mismo espectador puede intuir. Y, lo que es más, lo ubica en ese lugar de verdad que para él, surrealista convencido, es el universo onírico.
- 9 Y es que esa carne sanguinolenta no representa sólo el comercio sexual futuro, sino que condensa el cuerpo muerto, también ensangrentado, de Julián y, por qué no, el del pasado remoto en el que Pedro formaba parte de su madre⁴. El cuerpo del delito, si se quiere, en todos sus sentidos. En la batalla que libra Pedro con Jaibo no sólo se manifiesta el carácter depredador de éste respecto a todo cuanto posee (o cree poseer) el primero, sino el hecho de apropiarse de su madre. Lo que todavía no ha ocurrido y, por tanto, que de ningún modo puede Pedro sospechar, yace como un acertijo en su sueño. Es, pues, Buñuel quien lo inyecta desde su condición demiúrgica encubierta.
- 10 Sorprende de este símbolo su materialidad obscena y la brutalidad de la imagen escogida contrasta con su riqueza y ambigüedad semántica. En otras palabras, Buñuel ha construido la sutileza⁵ simbólica con elementos de una realidad cruda en lugar de operar con abstracciones ya codificadas. Su mirada a la realidad consiste precisamente en esto: en dislocar los objetos sin trascenderlos.

Surrealismos, realismos, poesía

- 11 Extrañeza, decíamos, de un sueño que vertebra un film de realismo demoledor. Mas tal extrañeza solo lo es desde una perspectiva convencional. Uno de los más férreos defensores del film, el poeta e intelectual mexicano Octavio Paz, basó su militancia hacia *Los olvidados* en la condición poética de sus imágenes: “El poeta Buñuel” tituló uno de sus textos clave de 1951, el que le abría las puertas de Cannes. Veía Paz en esta ficción la misma desbordante imaginación de *Las Hurdes*, así como descubría humanidad en *L'Âge d'or*. Para cualquiera que se hubiera formado en el surrealismo o que hubiese estudiado sus fuentes y la lógica de sus recursos, la paradoja no podía ser duradera. Por ello, no falló Paz en conceder importancia crucial al sueño de Pedro que considera “la escena clave de la película” por conectar con el tema de la madre, auténtica obsesión nacional mexicana⁶. No sorprende que *Los olvidados* tenga su órgano vital en un sueño, porque el sueño es parte integrante, irrenunciable, de la realidad para Buñuel, como los sentimientos, el patetismo o incluso los atisbos melodramáticos lo habían sido poco antes para los cineastas neorrealistas italianos que, sin embargo, no hicieron del mundo onírico uno de sus pilares de comprensión del mundo.
- 12 Y es que, en el fondo, surrealismo no es un término homogéneo ni carente de interpretaciones. Un uso repetido, como el que se ha venido realizando a lo largo de ocho décadas, ha lexicalizado su sentido y atenuado, si no extraviado, la fuerza del prefijo que se añade al sustantivo *realismo*. La lengua española, que lo ha traducido apresuradamente con el galicismo, ha contribuido todavía más a olvidar el origen. En dicho origen, André Breton subrayaba el exceso de realidad, marcado en ese *sur* – que precedía a *réalisme*. Era una realidad superior la que pretendía abarcarse, una entidad en la que el mundo del sueño y el de la realidad se encontraban, en lugar de oponerse, y, desde esta óptica, ninguna resistencia cabría oponer a la proliferación de los sueños y demás productos de la imaginación, por muy monstruosos o extraños que estos fueran.
- 13 Además, una de las interpretaciones del surrealismo – y creo que es la más genuina en Buñuel – es la que lo considera un exceso de realidad, una plusvalía, un desbordamiento. Es justamente este desbordamiento el que torna irreconocible la realidad, extraña y, en ocasiones, incluso siniestra (poética, diría probablemente Octavio Paz). Es una realidad que no se acomoda a la objetividad, sino que la combina con fuertes componentes subjetivos, y que ni siquiera se amolda a las formas más gratificantes del sueño. Por eso, se emparenta con la pesadilla. No otra es la inflexión que presenta el sueño de Pedro en *Los olvidados* (el paso del sueño a la pesadilla) cuando la plenitud redentora de madre e hijo no satisface al durmiente y la tempestad, el reproche y el riesgo se imponen para su desasosiego. El efecto de real es tan fuerte en estos sueños convertidos en pesadilla que el sujeto pugna por salir de ellos, por recuperar una realidad que, por dura que sea, resulta reconfortante y protectora comparada con el abismo en el que se ha zambullido. Por esa razón, Pedro se siente aliviado al despertar y, tras reconocer el mísero jacal, que probablemente ya no le parezca tan insoportable, se entrega de nuevo al sueño sin aspiraciones de compensación. Cuanto más realista, más se aventura Buñuel por la senda de la pesadilla y menos por la del sueño⁷.
- 14 El mismo Freud tuvo la hiriente percepción del *malestar en el sueño* cuando analizó aquel inconmensurable fragmento del hijo muerto que es velado por un anciano mientras su desconsolado padre descansa levemente en una habitación contigua. Tras unas horas de

descanso, el padre siente que su hijo se aproxima a él y le increpa: “Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?”. El padre despierta sobresaltado y advierte una intensa luz en el velatorio, se precipita a él y descubre que el anciano ha sido vencido por el sueño, una vela ha caído y el cadáver está efectivamente ardiendo⁸. Es un inquietante sueño en el que el padre tiene tal ansia de ver a su hijo resucitado, reclamando su ayuda, que no puede por menos que regresar a la vigilia y, al hacerlo, encuentra el cuerpo muerto de su hijo. Freud trataba, contra toda apariencia, de señalar el cumplimiento del deseo en el sueño, a pesar de y en el interior de los sueños de angustia. Pero si bien se mira es una verdadera invasión de realidad sobre el apacible mundo del sueño. No otra cosa sucede a Pedro.

- 15 Es en este sentido de exceso como la lengua española debería traducir por el menos agraciado pero más exacto vocablo *superrealismo* o *sobrerrealismo*. No otra es la manera en que Buñuel parece entender una realidad siempre sorprendente, indómita, subjetiva. Jamás la pesadilla se manifestaría con mayor fuerza que en la imagen de ese gallo violentamente decapitado por los mozos en edad de merecer que, en el ritual ancestral celebrado en La Alberca, da paso al mundo sin párpados de *Las Hurdes*. Por ello también (es solo una hipótesis) afinaría el cineasta aragonés su mirada en México para descubrir la faz oculta de una realidad que otros se acomodaban a teñir de naturalista, melodramática, heroica o cómica. Sin que estos afectos faltaran siempre, la mirada de Buñuel asocia lo distinto como si cortara y pegara a cada instante un *collage*, mira por la rendija abierta entre las fracturas de la realidad, aísla los gestos de las palabras, agita –sin dejar de convocar el humor– los desajustes, que considera fragmentos autónomos, en lugar de piezas de una imagen coherente. Para Buñuel, el paraguas y la máquina de coser de Lautréamont no están depositados solo en una mesa de disección, sino en cualquier lugar. Basta saber verlos y el artista tiene la misión de hacerlos ver. Inevitablemente el sueño cobra protagonismo, a veces explícito, otras implícito, en esta mirada.

La forma de las pulsiones

- 16 Regresemos ahora al film. En el estado fronterizo con la delincuencia, el exceso y la crudeza, muchos personajes pierden la templanza en diversas coyunturas y se entregan a una furia desmedida. Es algo incontrolado, como si, abierta la espita, toda censura o represión hubiera saltado en pedazos. Es un movimiento pulsional, casi instintivo, animal. Lo significativo es que esas desmesuras quedan asociadas entre sí por medio de un rasgo de puesta en escena que imprime Buñuel a sus distintas y desiguales manifestaciones. Es siempre un rasgo de montaje, a saber: un contrapicado, más o menos acusado según los casos, que observa agigantado al personaje mientras éste se halla preso de la ira. Y en esos casos nada guarda proporción, nada es contenido. Veámoslo.
- 17 La primera aparición tiene lugar con motivo del asesinato de Julián a manos del Jaibo. Tramposo endémico, éste coloca un cabestrillo alrededor de su brazo sano simulando inferioridad física y guarda, en su interior, una piedra para sorprender a quien supone su delator. Cuando Julián le da la espalda, le asesta un tremendo golpe en el cráneo que da al suelo con el agredido entre gritos de dolor. Al verlo derrumbarse, Jaibo toma un palo en sus manos y se entrega a una violencia desmedida sobre la víctima. Es así como Julián muere. Buñuel adopta un rasgo de montaje que rompe el sistema lógico de los

puntos de vista de los personajes sin por ello presentarse como un emplazamiento neutro. Un contrapicado muy acusado deja fuera de campo a la víctima, justo en el límite del encuadre y se concentra en el ejercicio de la violencia, en el rostro y el gesto incontrolado de su sujeto, como si un goce enigmático atrajera toda su atención. El guión especifica en su plano 91 “Angle shot” y describe el contenido del siguiente modo: “el Jaibo golpeando como un loco al caído, *que no se verá*” [la cursiva es mía]. Esto es lo que representa la figura 1, con el rostro desencajado del criminal y su silueta proyectándose contra las ramas de los árboles. La violencia es en este caso un hecho en sí, cortado del mundo. Por eso, la imagen de la víctima resulta innecesaria.

Figura 1

- 18 Más adelante, Pedro trata de besar la mano de su madre. Esta lo rechaza cuando, repentinamente, comienza a oírse alboroto en el gallinero contiguo al jacal. Es la clueca que es atacada, junto a sus pollitos, por un gallo de pelea. Marta monta en cólera, coge al azar una escoba que encuentra a su paso y la emprende a golpes con el gallo. El plano 177 aclara: “Medium angle shot” para filmar cómo Marta apalea “con saña” al animal “que no se ve”, añade el guión. Como en el caso anterior, el ejercicio de la violencia cobra protagonismo absoluto en detrimento del objeto del mismo. Por si fuera poco, el guión precisa: “Debe recordar el de la muerte de Julián⁹.” Con todo, en esta ocasión la violencia pura y desbocada se filtra a través de alguien que ve y siente la actualización del crimen anterior: Pedro. Es él quien contempla “con los ojos desorbitados, aterrado” la escena. Y sus palabras son casi las mismas que poco antes gritó al Jaibo ante el cuerpo inerte de Julián: “¡No le pegue! ¡No le pegue!” (Figura 2). Repetición del trauma, Pedro entra en el engranaje de la violencia desmedida como testigo y la mera forma desencadenará el terror en él.

Figura 2

- ¹⁹ Es en el reformatorio donde Buñuel presenta la transferencia del ejercicio de la violencia a Pedro. Consternado por la reciente visita de su madre y provocado por los demás muchachos, se enfrenta a uno de ellos, pero se encuentra en seguida burlado, solo y rodeado por una cerca, la del gallinero, que lo separa de los demás. El plano 287 presenta los hechos en un “Medium shot Pedro”. Este “se levanta de un salto y ve un palo allí cerca. Lo agarra, lo enarbola y va hacia la alambrada”. Ante la imposibilidad de alcanzar a sus burladores, “se vuelve y ve las gallinas, que andan por allí. Avanza hacia ellas y comienza repartir palos, matando a alguna.”¹⁰ El plano siguiente subraya “ángulo igual al 177”, es decir, al de Marta, la madre, mientras apaleaba al gallo en la secuencia recién comentada. Por añadidura, el plano 290 muestra a “Pedro, frenético, dando palos a una gallina, que no se verá.”¹¹ Ni duda cabe que Buñuel y Alcoriza han trenzado esta tela de resonancias traumáticas. Sin embargo, corresponde a la dirección de rodaje y al montaje la rima exacta del plano que ve el lector en la figura 3, en la que, como Jaibo en su día, la silueta desencajada de Pedro se recorta contra un cielo límpido. Pedro ha acabado ocupando el lugar de sujeto después de haber sido observador mudo y paralizado de cuanto su compañero y su madre ejercieron.

Figura 3

- 20 La mención chulesca hecha por el Jaibo de la relación sexual que ha mantenido con la madre de Pedro desata la cólera de éste y el enfrentamiento a golpes en el cual Pedro, mucho más endeble, llevará la peor parte. Es tras esa trifulca cuando el joven denuncia públicamente a su contrincante del crimen cometido sobre Julián. El guión describe la acción sin preparar asociación alguna con las otras escenas: “El Jaibo golpeando a Pedro. Le sale sangre por la nariz. Está medio atontado de la paliza. El Jaibo al ver que no se mueve se levanta y al hacerlo, se le cae el cuchillo que robó¹². ” En cambio, Buñuel debió de tomar su decisión en el curso del rodaje presentando la paliza del modo que muestra la figura 4.

Figura 4

- 21 Por último, mencionemos la celada nocturna que concluye con la muerte de Pedro, donde guión y film muestran cierta disparidad. Aquí es el guión el que establece el paralelismo con la secuencia del asesinato de Julián. Reproduzcámoslo:

364.- FULL SHOT

Pedro medio atontado por el golpe ve a su rival venir sobre él. Se cubre la cabeza con las manos, mirando suplicante a su agresor.

PEDRO (Espantado): ¡No me pegues más! ¡No me pegues más!

JAIBO: ¿No, eh? ¡Toma! Descarga otro golpe.

365.- MEDIUM SHOT (Igual al 91)

El Jaibo pegando al caído, como un vesánico. Comienza otra vez el revoloteo y gritos de las gallinas. Los otros animales se revuelven inquietos. El burrito espantado se escapa por la puerta.¹³

- 22 Se diría que Alcoriza y Buñuel han tratado de condensar en esta breve escena el polo de atracción de todo el film: las mismas palabras de Pedro a Jaibo, salvo que en este caso el objeto de la violencia es él mismo. Además, el paréntesis del plano 365 se declara igual al lejano 91 en el que vimos morir a Julián. En cambio, Buñuel debió de decidir templar algo el cierre del film, tal vez para que no fuera tan matemático, acaso también para que el segundo final que fue rodado por si la censura se oponía radicalmente al primero, en el que es Jaibo quien muere en la pelea, no contradijera el tratamiento de la secuencia. Son, claro, hipótesis que no pueden confirmarse de momento.
- 23 Ahora bien, no cabe duda de que el parámetro aquí analizado actúa como una sutura entre las manifestaciones pulsionales que ejercen entre sí una atracción centrípeta. Solo en una ocasión el detonador de la violencia queda sometido a censura y la represión actúa. Ese momento confirma *a contrario* la pertinencia puesta aquí de relieve para los ejemplos anteriores. Sucede con motivo de un enfrentamiento de Pedro con su madre en el que ella, crispada por la mención inoportuna pero ingenua del Jaibo, abofetea a Pedro. Presa de cólera, la mujer persigue a su hijo dispuesta a seguir golpeándolo mientras este salta la cama y, sintiéndose injustamente tratado, levanta

una silla de madera dispuesto a defenderse. El cara a cara es dramático y la acción queda suspendida un instante ante esa figura sacralizada de la madre. Pedro cede y baja la silla¹⁴. Este gesto que interpone la represión en un ejercicio de violencia resulta en extremo elocuente, tanto por la humanización que Buñuel imprime a su personaje, cuando por su carácter fugaz, tocando solo su más anhelado (y perdido) objeto. Y no es para menos, pues el sujeto de la violencia es aquí, no lo olvidemos, la madre y solo circunstancialmente Pedro (figuras 5, 6 y 7).

Figuras 5 y 6

Figura 7

El fondo oscuro del ser

- 24 La muerte del Jaibo alcanzado por los disparos de la policía está descrita en el plano 371 del guión de modo frío, aunque el siguiente añade la expresión de goce del ciego que intuye, aun sin verlo, que uno de sus odiados enemigos ha muerto. Escalofriante es su expresión « ¡Uno menos! ¡Uno menos! así irán cayendo todos. ¡Ojalá los mataran antes de nacer »¹⁵. Sobriedad y realismo, sin embargo, siguen a esta muerte que sucede a la de Pedro y precede a su sórdido „entierro” en el vertedero. Una nota manuscrita de Buñuel en el reverso de la página del guión añade « 372 A- Muerte del Jaibo ». Según se suele indicar en los guiones clásicos, la letra indica una inclusión que no figura en el texto corrido. Sin embargo, ninguna otra descripción viene en nuestro auxilio y el contenido de esa „muerte” resulta, a la lectura del guión, enigmática.
- 25 Buñuel, en algún momento, debió juzgar necesario otorgar a ese despiadado personaje, el menos humano de todos cuantos componen el friso de su film, una muerte, si no

digna, al menos cargada de íntima subjetividad. No es un sueño, sino una agonía propia de moribundo, las últimas imágenes y las últimas voces de alguien que abandona la vida en medio de la confusión. Por eso, las palabras y las imágenes tienen algo de revelación que Buñuel mantiene en el terreno de lo telúrico e impenetrable. Un plano corto filma el rostro de Jaibo contra el suelo. Su frente está manchada de sangre y la cabeza se balancea de un lado a otro mientras surgen en voz interior, pero audibles, sus últimos pensamientos, así como las postreras imágenes que cruzan su mente en el fatídico instante. Las voces son susurros, propios y ajenos; las imágenes, todavía más inextricables, muestran un camino oscuro, en plena noche, por el que un perro marcha seguido en un rápido travelling en sobreimpresión (figuras 8 y 9). Por fin, el movimiento del muchacho se detiene y sus ojos permanecen abiertos. Es el final.

Figura 8

Figura 9

- 26 Resulta difícil no recordar las semejanzas que esta desgarrada muerte, este momento agónico, guarda con el final de *Under the Vulcano* (*Bajo el volcán*), la novela de culto que Malcolm Lowry publicó, después de diez años de reelaboraciones tortuosas, en 1947 y cuya acción se desarrolla precisamente en México durante una jornada de veinticuatro horas correspondiente al Día de los Muertos de 1938. En ella, el ex cónsul británico, Geoffrey Firmin, presa de delirios etílicos y, en una carrera vertiginosa de autodestrucción, es alcanzado por unos disparos. El narrador, próximo a las visiones del protagonista, recorre las equívocas percepciones del instante, las mezclas indiscriminadas de acontecimientos pasados, impresiones y sensación de que la vida se le escapa por momentos. Pues bien, la última imagen que el cónsul ve antes sus ojos – tremenda imagen – es la de un perro muerto¹⁶.

Tal vez soñar

- 27 En la escena primera del acto tercero de *Hamlet*, el melancólico príncipe de Dinamarca ha descubierto el infame secreto que guardan su madre y su tío y del que nace su poder: el crimen más horrendo, de proporciones míticas pero de más banal móvil, que muchacho alguno puede soportar, el asesinato de su padre por su madre. Es entonces cuando su carácter, no hecho para la acción, se turba ante la exigencia de la venganza que reclama su sangre y que contrasta con su melancólico espíritu. Fragua así, acaso con la esperanza de una dilación, la búsqueda de una prueba más, y lanzar el horror del crimen sobre la conciencia de los perpetradores del mismo. Es entonces cuando tiene lugar el celeberrimo monólogo que arranca con la disyuntiva vital: “Ser o no ser” [*To be or not to be*]. El dilema es, pues, actuar contra el océano del mal que apenas puede concebir o sufrir las ofensas de la fortuna con culpable resignación. Hamlet se desgarraba entre dos formas feroces, como siempre en la poesía de Shakespeare: morir, dormir... Mas la encrucijada forja en su camino una tercera opción, que había escapado a su tensión vital: “Morir, dormir, / dormir, ¡Soñar acaso!”¹⁷. Y quizá se trate de un (falso) pacto: escapar a la imperiosa necesidad de acción.
- 28 Sin embargo, la huida del sueño se le hace imposible a Hamlet. Cuando imagina una representación dentro de la representación para desnudar a los criminales, ésta provoca la parálisis y no halla salida onírica que no sea tan aciaga e insondable, angustiosa, como la realidad.
- 29 Algo de esto intentan los personajes (explícitamente, al menos, uno de ellos) de *Los olvidados*: tratan de soñar para compensar la realidad, para escapar de ella. Es entonces cuando la realidad asalta, disfrazada de sueño, su espacio interior y lo destruye sin compasión. Los cacareos, las plumas, el jacal, la madre, la carne sanguinolenta, la entrega y la protección: todo se encuentra revuelto de modo que la paz no es posible en el sueño. Incluso si el deseo parece cumplirse es para que se revele, acto seguido, el horror que entraña ese cumplimiento. Y Pedro retorna a la vigilia, comprueba que todo sigue igual y acepta que esa sórdida realidad es, horror de los horrores, más confortable que su propio sueño. Ahí, efectivamente, está – como decía Hamlet – el obstáculo. “Un rêve – citaba Freud a propósito del sueño angustioso del padre que ve arder el cadáver de su hijo en el velatorio y, por tanto, morir por segunda vez – c’est un réveil qui commence”.

NOTES

1. La publicación del guión facsímil constituye un material impagable para evaluar la minuciosidad de Buñuel por incorporar, incluso en un momento tardío de la producción, estos detalles a los que debió de dar vital importancia. PEÑA, Carmen y LAHUERTA, Víctor M., *Los olvidados. Guión y documentos*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2007. Las notas indican “Registrar gallinero”, “Registrar diálogo”, refiriéndose al desajuste que estos sonidos deben mantener en relación con el transcurso de la secuencia. Reverso de la pág. 40 del guión.
2. La insistencia de las notas manuscritas sobre el guión demuestran que Buñuel debió conferir una importancia a tal rasgo.
3. *Ibid.* Pág. 42 del guión facsímil.
4. De hecho, la revelación de este comercio desencadenará la furia de Pedro y el enfrentamiento definitivo con el Jaibo, a saber, su pelea, su denuncia y su muerte final.
5. Piénsese, a contrario de esta vida de los símbolos, en el universo onírico poblado de símbolos universales que habita los films de Maya Deren (sobre todo, pero no sólo, *Meshes of the Afternoon*, 1942) o, incluso, en el de los films de Jean Cocteau (*Le sang d'un poète*, 1930, por ejemplo), para sorpresa de un dadaísta o surrealista formado en Europa, en el film norteamericano *Dreams that money can buy* (Hans Richter, 1944-1946). Diríase que en la base de la inspiración de todos estos films está más la obra de Jung con sus arquetipos simbólicos que Freud, mientras que Buñuel se adhiere infatigablemente a las tipologías freudianas. Este aspecto, claro está, merecería una reflexión más extensa.
6. PAZ, Octavio, “El poeta Buñuel” (texto distribuido en el Festival de Cannes, el 4 de abril de 1951), citado en *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000, pág. 35.
7. De ahí que la etapa mexicana de Buñuel tenga, a mi entender, una fuerza inusitada de sorpresa y malestar, de desconocimiento, a pesar de las convenciones narrativas y de los tópicos genéricos, que tiende a perderse en la última etapa francesa, salvo excepciones, cuando Buñuel recurre a una retórica onírica ya codificada por la asimilación al surrealismo.
8. FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños* [1899-1900], *Obras Completas*, tomo I, Madrid, Biblioteca Nueva, 4ª edición, 1981, pág. 656 y ss. Este fue el sueño (recordemos que Freud sólo lo conoció por una referencia indirecta) que Lacan utiliza para abordar la cuestión de la repetición. Véase LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre principes fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1964, cap V.
9. Todos los entrecomillados se refieren al guión citado, pág. 55.
10. *Ibid.* Pág. 82.
11. *Ibid.* Pág. 83.
12. *Ibid.* Plano 325, con indicación de dolly, pág. 91. Respeto la puntuación del guión.
13. *Ibid.* Pág. 100.
14. *Ibid.* Pág. 73.
15. *Ibid.* Pág. 102.
16. LOWRY, Malcolm, *Bajo el volcán (Under the Volcano)* [1947], Barcelona, Tusquets, 1997, pág. 412.
17. “To die, to sleep, / To sleep – per chance to dream”. SHAKESPEARE, William, *Hamlet* [1603], ed. bilingüe del Instituto Shakespeare, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 346-347.

RÉSUMÉS

Los Olvidados (*Pitié pour eux!*), le film qui fit grincer bien des dents lors de sa sortie au Mexique à cause de son réalisme impitoyable, est traversé par un rêve, celui de Pedro, son protagoniste. S'appuyant sur le scénario de Luis Buñuel et Luis Alcoriza et des notes manuscrites prises par le réalisateur, cet article analyse les mécanismes formels de ce rêve. Il s'interroge ensuite sur la condition du rêve dans l'esthétique surréaliste, sa relation avec le cauchemar et le réalisme, pour conclure sur la manière spécifique dont le réalisateur aragonais semble envisager le concept de surréalisme. Enfin, l'article traite de la représentation des mécanismes pulsionnels qui guident les personnages de *Los olvidados*, plus particulièrement, les procédés formels par lesquels le film exprime leur colère, leur frénésie débridée.

Los olvidados, el film que levantó ampollas en México por su realismo inmisericorde, está atravesado por un sueño, el de su protagonista Pedro. El presente artículo analiza los mecanismos formales de este sueño, apoyándose en el guión de Luis Alcoriza y Luis Buñuel y las anotaciones manuscritas hechas por este último. A continuación, reflexiona sobre la condición del sueño en la estética surrealista, es decir, su relación con la pesadilla y con el realismo, concluyendo sobre la manera específica en que el director aragonés entiende el concepto de surrealismo. Por último, el artículo aborda la representación de los mecanismos pulsionales que mueven a los personajes de *Los olvidados*, a saber, los procedimientos cinematográficos que expresan la ira, el frenesí y el desenfreno de las criaturas buñuelianas.

INDEX

Mots-clés : surréalisme, Buñuel, représentation des rêves, réalisme

Palabras claves : surrealismo, Buñuel, representación del sueño, realismo

AUTEUR

VICENTE SÁNCHEZ BIOSCA

Universidad de Valencia (España)