

Luis Buñuel: *Los olvidados* (1950)

Hanno Ehrlicher
(Universität Augsburg)

1. ¿‘Resurrección’ de un director olvidado? El lugar de *Los olvidados* en la trayectoria cinematográfica de Luis Buñuel

Los olvidados es una película que ocupa un lugar muy especial dentro de la trayectoria cinematográfica de Luis Buñuel. Pero antes de abordar este film vamos a recordar algunos datos biográficos del director. Buñuel nace en Calanda, Aragón, en 1900. A partir de 1917 se forma intelectualmente en el ámbito progresista de la Residencia de Estudiantes de Madrid y, gracias a una estancia en París, alcanza temprana fama en los círculos surrealistas de la capital francesa con sus primeros cortometrajes: *Un chien andalou* (1928), *L'âge d'or* (1930) y (en menor medida) *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1933).

Después de esta etapa de formación y del primer éxito dentro de un radical, y también marginal, cine vanguardista, seguirá una fase de rumbos inciertos a causa de dos circunstancias en especial: por una parte, la búsqueda de definición de su propio lugar en el ámbito del cine industrial y comercial (breve estancia en Hollywood, trabajo en los estudios cinematográficos de Paramount, en París, y Warner Bros., en Madrid, donde, en 1935, funda la compañía Filmófono junto con Ricardo Urgoiti, en la que se producen varias películas taquilleras¹); por otra parte, el estallido de la Guerra Civil en España. Buñuel, que se pone al servicio del gobierno republicano durante los años de la contienda, no solo cambia sus lugares de trabajo (París y, después, Hollywood), sino que también se ve obligado a abandonar el cine industrial por el de urgencia y propaganda².

Al terminar la guerra, en 1939, se encuentra en los Estados Unidos, privado de la posibilidad de retornar a su país natal y con un incierto futuro laboral. Después de ciertas penurias, en 1941 consigue un trabajo alimenticio en el MoMa de New York como montador de documentales antinazis y, más tarde, como director de doblaje en la Warner Bros.; sin embargo, en 1946, vuelve a quedarse sin empleo. De camino a París, a donde se dirigía para realizar una adaptación fílmica de *La casa de Bernarda Alba* propuesta por el productor Denise Tual, hace

¹ Sobre esta fase muy poco conocida del cineasta, véase Rotellar (1978).

² Sobre los documentales realizados en esta fase, véase Hamdorf (2011).

parada en México y aquí le llega la noticia de que el proyecto no se llevará a cabo³. Así comienza una nueva etapa en la vida del director marcada por su larga y compleja relación con México.

Aunque esta es la fase más larga en la trayectoria del cineasta y la más productiva en términos cuantitativos, ya que fue en México⁴ donde realizó la mayoría de sus películas, sigue siendo la menos estudiada. Esto se debe, en buena parte, a que el propio director, salvo contadas excepciones, les concedió menos importancia a las obras de ese tiempo que a las surrealistas o a las de la última fase (1966-1983), realizadas dentro del sistema del cine francés de autor. Sin embargo, la crítica ha subsanado las lagunas de estas “memorias reprimidas” (Acevedo-Muñoz 2003: 55 s.) y entretanto se han publicado ya varios estudios monográficos centrados en el cine ‘mexicano’ de Buñuel (V. Fuentes 1993, Peñuela Cañizal 1993, Lillo 1994, Ávila Dueñas 1994, Yglesias 1999⁵ y Acevedo-Muñoz 2003). A ese adjetivo conviene ponerlo entre comillas y problematizarlo, ya que los intentos de fijar las señas de identidad de Buñuel y de su obra en el contexto mexicano divergen, como se puede observar ya en los títulos de algunos de los trabajos críticos. La mayoría suele hablar del director y de su obra “en México” (V. Fuentes 1993 y Peñuela Cañizal 1993) o “ante el cine mexicano” (Pérez Turrent 1972), resaltando así implícitamente su condición de expatriado y exiliado, y considerando su cine como un elemento externo y ‘otro’ al contexto mexicano, enfoque criticado sobre todo por Acevedo-Muñoz, que prefiere sustituir la preposición por la conjunción copulativa ‘y’ para resaltar la conexión y relación con el contexto del cine ‘nacional’ (2003:14). Pero también se da la tendencia contraria, es decir, la de nacionalizarlo a él

³ Para más detalles sobre la biografía del director, cf. Aranda (1969). Muy interesante es, además, su propia visión autobiográfica en *Mi último suspiro* (Buñuel 1982) y la de su mujer, Jeanne Rucar, de 1991, que revela lo que Buñuel calla. Por lo que respecta a la filmografía del cineasta remito a una de fácil alcance y muy fiable que forma parte del catálogo *Buñuel 100 años: es peligroso asomarse al interior*, publicada también *online*: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/bunuel/>>.

⁴ Se suelen considerar 20 películas, de un total de 32, como parte de la fase mexicana, incluyendo también las coproducciones internacionales como *Robinson Crusoe* (1952, coproducción mexicano-estadounidense), *Cela s'appelle l'aurore/Así es la aurora* (1955, franco-mexicana), *La mort en ce jardin/La muerte en este jardín* (1956, franco-mexicana), *La fièvre monte à El Pao/Los ambiciosos* (1959, franco-mexicana) o *La joven/Theyoungone* (1960, mexicano-estadounidense). Acevedo Muñoz (2003), sin embargo, las excluye prácticamente de su análisis y se restringe a aquellas películas que se produjeron en el contexto y bajo las condiciones del cine mexicano nacional.

⁵ A pesar de tratarse también de una publicación monográfica, este título, por su limitada extensión (se trata de un ensayo de unas 28 páginas en conjunto, ilustraciones inclusive), no es comparable con el resto de los estudios mencionados, mucho más exhaustivos.

ya su cine (Lillo 1994, Humberto y Dueñas 1994); así, se habla de “Buñuel: el americano” (Yglesias 1999), o incluso de un “Buñuel mexicano” (Delmas 1966, Maillé/Ruiz Rivas 1997), lo que tampoco resulta del todo falso teniendo en cuenta que el director obtuvo la nacionalidad mexicana en 1949, sin renunciar a la española, y que la mantuvo hasta su muerte.

Ante esta doble nacionalidad y dado el hecho de que en México realizó tanto películas insertadas en la industria cinematográfica nacional, y condicionadas por ella, como otras destinadas a un público europeo, quizás lo más adecuado sería hablar de un cineasta “de las dos orillas” (C. Fuentes 2001)⁶ y resaltar la hibridez y la dinámica específica de una obra que se sitúa en un espacio móvil entre culturas.

En este sentido, *Los olvidados* es una película particularmente interesante, independientemente de los valores estéticos que la convirtieron en un clásico del cine en general y una pieza indispensable en cualquier canon filmico, sea este europeo, latinoamericano, mexicano o universal. Fue la tercera película realizada en México tras el fracaso inicial sufrido con *Gran casino* (1947) y el considerable éxito de *El gran calavera* (1949), ambas producidas ya por Ultramar Films, de Óscar Dancigers, un francés de origen ruso que huyó de la invasión nazi en 1940 y se exilió a México. Y fue la película con la que Buñuel pudo asegurar definitivamente su posición como director en el nuevo contexto, si bien solo a través de la mediación de la crítica internacional. Rechazada primero por la sociedad mexicana, que consideró insolente la forma en la que se presentaba a la juventud delincuente —marginal y ‘olvidada’ tanto en los discursos oficiales de la política como en el *mainstream* del cine—, la película se convirtió en una pieza de la que el país pronto se enorgullecería. En 1951, Buñuel consigue con ella el premio al mejor director en el Festival de Cannes, un premio para el que se lidió una verdadera ‘batalla’ cuyo protagonista principal fue Octavio Paz⁷.

Desde la perspectiva europea o, más bien, francocentrista de los intelectuales de París, *Los olvidados* significó también la “resurrección”⁸ de un director al que, por su larga ausencia, se le había olvidado y considerado culturalmente ‘muerto’. Es muy elocuente a este respecto la anécdota de Carlos Fuentes,

⁶ A pesar de lo que sugiere el título de su texto, Carlos Fuentes (2001), en el homenaje que le dedica al director, esencializa y territorializa su identidad cultural: “la cultura de Buñuel tiene raíz y esa raíz es española” (cito de la versión *online* del artículo, s. p.).

⁷ Véanse las tres cartas del autor mexicano dirigidas a Luis Buñuel en Paz (2012: 55-60). Reproducciones facsimilares en: Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 514-515, 519-521 y 523).

⁸ Así, Fernando Ros Galiana y Rebeca Crespo y Crespo hablan de “una de las más sorprendentes y sabias resurrecciones artísticas en el mundo del cine” (2002: 11). También José de la Colina se sirve de esta hipérbole al declarar que Buñuel “habría de renacer en México como director e incluso como autor de cine” (en Octavio Paz 2012: 20).

quien cuenta que en una presentación de *Un chien andalou* celebrada en un cineclub de Ginebra en 1950, un año antes del festival, tuvo que ‘corregir’ el discurso del presentador, que declaraba a Buñuel “muerto en la Guerra Civil” (C. Fuentes 2001). Esta anécdota es doblemente significativa, ya que revela que, en la década de los cincuenta, si bien la canonización cultural todavía pasaba por los viejos ‘centros’ de Europa, ya era decisivo el papel de mediadores desempeñado por jóvenes intelectuales como Fuentes o Paz que venían de culturas presuntamente ‘periféricas’, como la mexicana en este caso. En su resoluta participación ya no funcionaban como sujetos neocoloniales subyugados, sino que pasaron a ser actores dispuestos a remodelar el canon literario apropiándose ellos mismos de él.

2. Un film con doble fondo: análisis de los dramas y de los dos desenlaces

Para entender las vehementes reacciones que despertó *Los olvidados*, hay que conocer los dramas que trata y el modo de presentarlos. En este caso conviene emplear el plural por una razón doble: por el carácter complejo de la historia narrada, que, tal y como indica ya su título, no se centra en un único protagonista, sino en un colectivo, un grupo de jóvenes cuyos dramas individuales se entrelazan entre sí y se condicionan mutuamente. Por otra parte, porque existen materialmente dos historias diferentes, pues se rodó un final alternativo del que no se sabía nada hasta su descubrimiento, en 1996, al llevarse a cabo una revisión de la copia maestra de la película en la Filmoteca de la UNAM⁹.

Aunque se trata tan solo de dos minutos de material fílmico nuevo, esto implicará un cambio fundamental en el desenlace de la historia narrada y, con ello, del sentido de toda la obra. Mientras que en el primer final la espiral de violencia llega a su culminación con la muerte de Pedro y, por ende, a un momento irreversible, el desenlace alternativo permite creer en la restauración del orden social al ofrecer un *happy end* reconfortante. Este segundo final no es una variante del primero, sino nada menos que su contradicción, esto es, el intento de negar la visión del mundo humano que Buñuel había ido construyendo en *Los olvidados* con todos los medios estéticos que tenía al alcance.

La acción de la película se puede analizar como el desarrollo de un drama cuya estructura se basa en un esquema muy clásico (véase figura 1):

⁹ Véase al respecto el testimonio del director de la Filmoteca: Gaytan/Fernández (1997).

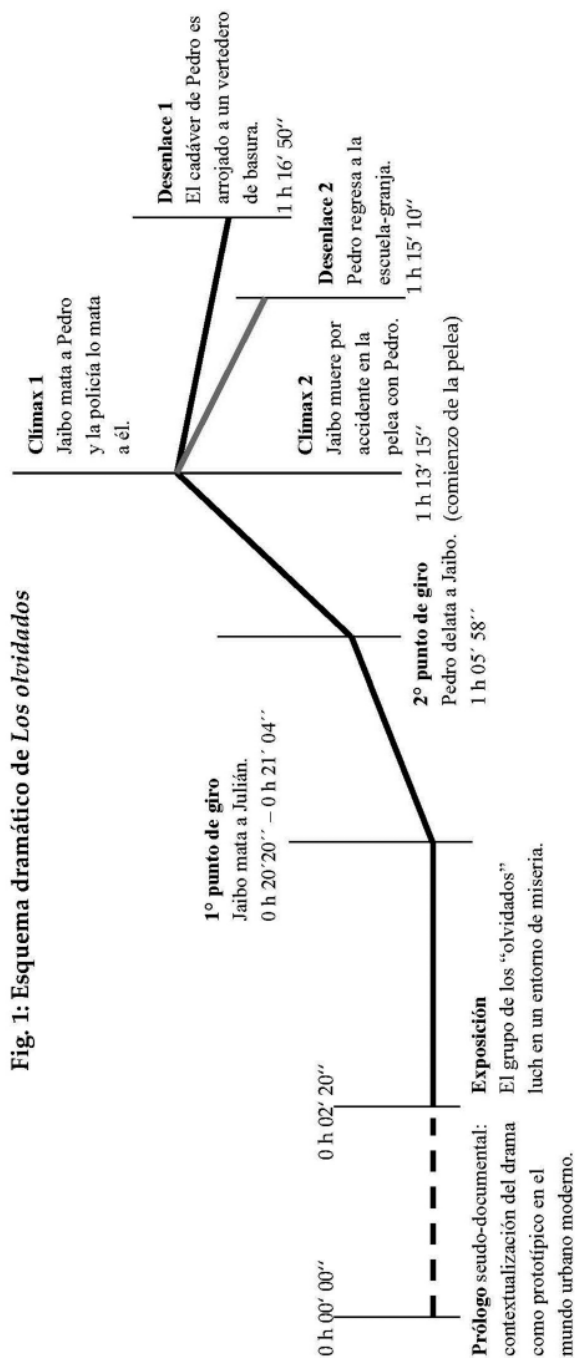


Figura 1

Después de una primera parte dedicada a la presentación del grupo protagonista de jóvenes ‘olvidados’, compuesto en especial por Jaibo (interpretado por Roberto Cobo), Pedro (Alfonso Mejía), Cacarizo (Efraín Araúz) y el ‘Pelón’ (Jorge Pérez), se produce el primer cambio en el drama con un acontecimiento que pondrá en juego la frágil complicidad de estos muchachos unidos en su lucha por la supervivencia: Jaibo agrede brutalmente a Julián (Javier Amézcuca), quien muere como consecuencia de la paliza. Este hecho, además, servirá de desencadenante del conflicto entre Jaibo y Pedro, único testigo del homicidio.

A partir de este primer punto de giro se produce un antagonismo latente entre los dos. Aunque quedan unidos por un pacto de silencio, cada uno reaccionará de forma diferente tras lo sucedido. Pedro intenta cambiar y mejorar su vida, mientras que Jaibo ni muestra arrepentimiento ni busca un cambio. Cuando Pedro finalmente delata a Jaibo como asesino, el conflicto latente se pone de manifiesto y comienza el desenlace del drama que, finalmente, alcanzará el clímax trágico. En un establo, tras un enfrentamiento violento, muere también Pedro a manos de Jaibo y a este, poco después, lo mata la policía que lo andaba buscando con ayuda del ciego. Sin poder entrar en un análisis pormenorizado de toda la acción¹⁰, vamos a describir algunas escenas clave que nos servirán, además, para explicar las particularidades del lenguaje fílmico que emplea Buñuel para visualizar esta tragedia¹¹.

a. *El prólogo*

Antes de que se inicie el drama de los jóvenes, se adelanta un prólogo que consiste en imágenes documentales que muestran edificios o lugares emblemáticos de Nueva York (puerto e isla de Manhattan), París (torre Eiffel), Londres (Big Ben y panorámica sobre el Támesis) y, finalmente, México (diferentes panorámicas de la capital, sobre todo de la plaza de la Constitución), acompañadas por un comentario de un narrador en *off* que explica que detrás de esos panoramas turísticos y representativos de la modernidad urbana se esconden “hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes”, y apunta que México, “la gran ciudad moderna, no es excepción de esta regla universal”.

Anticipando la animadversión que esta película provocaría en los críticos locales, quienes, efectivamente, la percibieron sobre todo como una denigra-

¹⁰ Para un análisis pormenorizado del argumento, véase especialmente Ros Galiana/Crespo y Crespo (2002: 17-58) y Ávila Dueñas (1994: 36-54).

¹¹ Aquí tenemos la ocasión de resaltar también el rol del director de fotografía, Gabriel Figueroa, con el que Buñuel colaboró en la mayor parte de sus obras mexicanas. Para más información, cf. Ros Galiana/Crespo y Crespo (2002: 112-113).

ción de la cultura mexicana, Buñuel abre el film con un discurso que relativiza estos argumentos de antemano. La Ciudad de México se presenta como uno de los lugares en los que aún existen lagunas en el proceso de modernización, un proceso contra el que se dirige la crítica sin que por ello se cuestione la fe moderna en el progreso en sí, pues, aunque la película “no es optimista, deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad”¹². El comentario del narrador extradiegético vislumbra de esta forma un futuro teóricamente posible —la solución de la miseria y de los problemas que conlleva—, pero completamente ausente en la historia que se visualiza. Así se abre una brecha irónica entre la declarada fe en el progreso y la diégesis fílmica que desmiente con toda la fuerza de sus imágenes esta creencia, al menos en la primera versión de la película que se estrenó en las salas de cine y que durante varios decenios ha sido la única que se conocía.

Tras el descubrimiento del segundo desenlace alternativo queda claro que Buñuel no solo introdujo con el prólogo una visión del mundo ajena a la suya propia, de ahí la ironía, sino que además guardó una especie de cláusula de salvaguarda para, en caso de que fuera necesario, poder impedir que se prohibiera toda la película. Tenemos, pues, el caso de una integración activa de la instancia censora imaginada ya en el proceso de creación. En vez de reprimir sus chocantes imágenes, Buñuel, en un acto de oportunismo subversivo, optó por integrar parcialmente un discurso y una cosmovisión contraria a sus convicciones, exhibiendo estas partes como elementos postizos y ajenos a su propia estética.

b. *La exposición: un grupo unido en la lucha*

Tras el prólogo se produce un drástico cambio del escenario visual. Las fachadas de la gran ciudad moderna se sustituyen por un terreno baldío en el que una pandilla de jóvenes juega a representar una corrida de toros. Del *longshot*

¹² *Los olvidados*, 0 h 1'47"-0 h 2'22". Para las citas hemos transcrito directamente los diálogos y anotado la cronometría exacta del pasaje. El guión de la película se publicó posteriormente varias veces (para una versión francesa, cf. Buñuel 1973 y para la castellana, Buñuel 1980). Es sumamente interesante comparar los diálogos de la película con los del guión original de la producción, escritos por Luis Buñuel y Luis Alcoriza en colaboración con Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas (seudónimo de Jesús Camacho Villaseñor), quienes no aparecieron en los créditos de la película. Hay reproducciones facsimilares de este guión en Sánchez Vidal (2004: 95-139) y en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 77-300). En el caso del prólogo, en el guión original, el comentario discursivo no se realiza con voz en *off*, sino mediante títulos insertados. En este caso, el pronóstico de un futuro mejor hubiera resultado aún mucho más claro: “Los gobiernos luchan por curar este terrible cáncer, que una sociedad más justa acabará de extirpar” (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 79 y 81).

o gran plano general se pasa a planos más cercanos (plano americano y medio largo) hasta llegar a un primer plano que muestra la cara del niño que hace el papel del toro, animal que imita con gestos y bufidos (imágenes 1 y 2). Este primer plano es típico de la manera que tiene Buñuel de enfocar la vida humana, no solo en esta película sino en su obra filmica en general.

Resaltan a este respecto las semejanzas entre la exposición de *Los olvidados* y de otras obras que Buñuel había realizado en su etapa surrealista anterior. *La edad de oro*, por ejemplo, abre con un documental sobre escorpiones que luchan entre sí y cuya agresividad anticipa la violencia gratuita del protagonista humano; el ‘documental’ sobre *Las Hurdes. Tierra sin pan* arranca también con un prólogo que muestra cruentos rituales de los habitantes de La Alberca, como la decapitación de gallos. De esta forma, la vida humana parece guardar un paralelismo con la de los animales y compartir un destino agonal, una continua lucha violenta elemental.

Sin embargo, Buñuel no muestra distanciamiento o rechazo hacia esa vida salvaje y precivilizatoria, sino que la observa con evidente fascinación. Ya de joven se había sentido atraído por la entomología y, más concretamente, por la obra de Jean-Henri Fabre¹⁵. En sus películas, los animales le sirven, sobre todo, para reflejar las condiciones antropológicas del ser humano, que, desde esa perspectiva, se convierte en un animal más. Por eso, Gilles Deleuze pudo tratar a Buñuel como paradigma de un naturalismo cinematográfico que muestra a los hombres como bestias, no porque tengan forma o comportamiento de bestias, sino por compartir con ellas pulsiones elementales previas a la diferenciación de las especies (Deleuze 1983: 174). En *Los olvidados*, esta función de indicador de la bestialidad originaria la tiene sobre todo la gallina, además del toro y del perro.

Si el grupo de los “chamacos harapientos” (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 79) se asocia, al principio de la historia narrada, con la corrida de toros, una vez que aparece Jaibo y vuelve a ejercer de jefe de la pandilla tras su huida de un correccional de menores, este juego agonal se convierte rápidamente en lucha seria y de veras entre los jóvenes y un viejo ciego (don Carmelo, interpretado por Miguel Inclán) que se defiende con astucia y violencia del robo

¹⁵ En una conversación con José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, el director comenta su interés por la entomología: “No sé, tal vez porque me atraían todos los seres vivos. Empecé leyendo los maravillosos libros de Fabre. Me apasiona la vida de los insectos. Allí está todo Shakespeare y Sade...” (1993: 16). Aunque esta pasión por los *Souvenirs entomologiques* (la versión española fue editada por Espasa Calpe en 1920) la compartía con otros surrealistas como, por ejemplo, Max Ernst, en su caso fue especialmente intensa e incluso le llevó a plantearse rodar una película basada en la obra de Fabre, con actores humanos representando el papel de insectos.



Imágenes 1 y 2. La vida como lucha y el ser humano como animal.

planeado por el cabecilla, propinándole garrotazos a los niños hasta que hiere a uno de ellos con el clavo que lleva en la punta de su bastón.

Para vengarse, Jaibo, Pedro y ‘el Pelón’ le ponen una trampa al ciego cuando este se encuentra solo en un descampado. La semejanza de esta escena con la del juego de la corrida de toros es explícita¹⁴ (imagen 3) y Buñuel cierra este primer ciclo de violencia mimética con una imagen sorprendente al enfocar en un medio plano un *vis a vis* entre el ciego abatido en el suelo y una gallina a su altura que aparece de repente en el encuadre (imagen 4).

Es una imagen densa en plusvalía simbólica por su falta de funcionalidad directa respecto al desarrollo de la acción; es también un chiste visual cruel, enfatizado por la introducción repentina de sonidos agudos y disonantes, con el que Buñuel alude irónicamente al juego de la gallina ciega, en el que un jugador con los ojos vendados intenta atrapar al resto de los participantes guiado por sus voces¹⁵.

Una vez culminada la lógica agonal de la supervivencia en la calle, la historia se destensa un poco y nos introduce en los espacios domésticos de algunos de los jóvenes (el jacal de Pedro, el corral del Cacarizo, el establo de la familia de Meche¹⁶). Sin embargo, estos ‘hogares’ se revelan, precisamente, no como un contrapunto de la violencia, sino como su origen lógico, con familias disgregadas y llenas de conflictos (Marta¹⁷, desbordada por su situación de miseria, no duda en pegarle a su hijo Pedro, y Julián tiene que ir a buscar una y otra vez a su padre alcoholizado).

De día, cuando se reúne de nuevo el grupo de los olvidados en la calle, continúa la espiral de violencia que llevará al primer homicidio.

¹⁴ En el guión se resalta la analogía mediante el uso de metáforas taurinas en la descripción de la escena: “Lo cita como a un toro”, “Luego lo cita a banderillas” (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 99).

¹⁵ Este juego está documentado también en un cuadro de Goya anterior a las pinturas negras. Y ya que mencionamos al pintor español, se podría constatar que el imaginario visual de Buñuel en esta película guarda mucha semejanza estética con el realismo grotesco y sombrío de dichas pinturas.

¹⁶ El rol de Meche es interpretado por Alma Delia Fuentes.

¹⁷ Interpretado por Estela Inda. Ella y Miguel Inclán (en el papel del ciego) fueron los únicos actores profesionales consagrados que participaron en la película. Roberto Cobo (“el Jaibo”) había representado ya un papel en otra película (*Los Siete Niños de Écija* de Miguel Morayta), pero apenas era conocido entre el público. Alfonso Mejía (Pedro) se inició como actor con *Los olvidados* y siguió desarrollándose profesionalmente. En las décadas de 1950 y 1960 representó varios papeles importantes.



Imágenes 3 y 4. Pedro 'toreando' al ciego, y el ciego y la gallina *vis a vis*.

c. *Primer punto de giro y desarrollo de la trama*

Entre el grupo de los adolescentes, Jaibo no solo destaca por su estatura y por ser mayor que los demás, sino también por una rabia desmesurada, que se revela ya en la agresión contra el ciego, pues no le basta con derribar a su adversario, sino que además le destruye el tambor a pedradas, su instrumento de supervivencia. Con esta escena como antecedente, al espectador ya no le sorprende tanto el comportamiento de Jaibo frente a Julián, a quien cree responsable de haberlo delatado y de quien se venga con vileza. Aquí tampoco se queda satisfecho tirándolo al suelo de una pedrada, tiene que rematar su faena golpeando al indefenso con la rama de un árbol, “como un loco”, según se puntualiza en el guión de producción (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 139).

Este acontecimiento constituye el primer punto de giro del drama, ya que produce una escisión dentro del grupo que, hasta ese momento, había permanecido unido ante la adversidad del entorno. Cuando se conoce la noticia de la muerte de Julián, Jaibo le conmina a Pedro a no delatarle y le recuerda su implicación en el homicidio por haberle ayudado y aceptado el dinero que le robó a la víctima. A partir de este momento, el desarrollo de la trama se vuelve más complejo, ya que las historias de Pedro y Julián se disocian y configuran recorridos alternativos rivales hasta que se vuelven a juntar en el enfrentamiento decisivo.

Mediante la escenificación de un sueño —una de las secuencias más célebres (0 h 27' 55"-0 h 30'45")— Buñuel nos ofrece una visión del mundo interior de Pedro y de sus angustias; Jaibo, sin embargo, continúa siendo un personaje opaco, movido por motivos inexplicables y sin una dimensión psicológica clara. Al contrario que en las películas de la fase surrealista y también de las obras de la etapa francesa, Buñuel aquí no trata de borrar la diferencia ontológica entre realidad y sueño, ya que emplea una serie de marcadores que contrastan la diégesis realista con las ‘visiones’ oníricas de Pedro, sobre todo el constante uso del ralenti y la introducción de un tema musical nuevo que acompaña la escena¹⁸.

Aunque las imágenes oníricas tienen una carga simbólica tan alta como la de algunas secuencias del *Perro andaluz*, por poner un ejemplo, su función es diferente, pues no cuestionan las premisas de verosimilitud realista ni la cronología de la historia principal narrada, sino que se insertan en ella para darle profundidad y abrir una dimensión psicológica del personaje.

El sueño de Pedro aclara sus miedos y remordimientos, y también la intención que tiene de mejorar su vida a raíz de lo sucedido (“Ora si voy a portarme bien.

¹⁸ El cambio de la realidad al sueño se indica mediante la superposición de imágenes que producen un desdoblamiento de Pedro en su cama con su álgter ego, que protagoniza la secuencia onírica.

Buscaré trabajo y usted podrá descansar”, le dice a su madre); además, anuncia ya el inminente conflicto con Jaibo y la victoria de este. La madre, tras escuchar el reproche del niño (“Yo quisiera estar siempre con usted. Pero usted no me quiere [...] ¿Por qué nunca me besa?”), le da un trozo de carne, pero, al final del sueño, se la arrebatará Jaibo. El enfrentamiento que mantienen los dos en esta pesadilla de la que Pedro sale vencido anticipa, por un lado, el posterior robo del cuchillo y la lucha a vida o muerte entre los dos antagonistas en el clímax de la historia narrada y, por otro, la seducción de Marta por parte de Jaibo¹⁹.

El sueño, por lo tanto, se puede ver como doblemente motivado: la diégesis realista le transfiere su sentido desde el pasado al darle una razón causal que lo justifica, pero también desde el futuro, desde donde recibe una razón final, ya que la escena onírica constituye también una analepsis que anticipa el desenlace del drama general, tal y como sucede en la primera o ‘auténtica’ versión del film.

Así pues, realismo y onirismo van unidos y se refuerzan mutuamente. El desenlace alternativo de la película, sin embargo, hubiera desacreditado el final del sueño como un vano pronóstico y le hubiera quitado gran parte de su funcionalidad, por lo que esta versión se puede considerar como una deliberada destrucción de la coherencia de la obra intencionada —un acto de autodestrucción impuesto como medida de seguridad por parte del productor Óscar Dancingers que, por suerte, no se vio obligado a realizar este cambio en la película oficial.

Pedro intenta llevar a cabo en la realidad lo que le promete a su madre en el discurso onírico, por eso busca trabajo como aprendiz en una cuchillería. Esta voluntad es lo que diferencia a Pedro de Jaibo, cuyo comportamiento parece guiado por impulsos elementales, como en la escena en el establo de Meche, donde, para conseguir un beso de la muchacha, recurre al chantaje.

En la película se tejen varios hilos narrativos, diferentes historias que, sin embargo, comparten una misma función, la de crear un ambiente social general caracterizado por la rivalidad y la violencia mimética. Dicha violencia destaca también en la narración subordinada que trata de la relación entre el ciego don Carmelo y ‘Ojitos’²⁰ (Mario Ramírez), un niño abandonado por su padre y en

¹⁹ Sin entrar en los detalles de esta escena de seducción, conviene resaltar que Marta constituye aquí un espejo directo de Meche, a la que Jaibo y, más tarde, don Carmelo intentan seducir. Al multiplicarse escenas muy semejantes con actos casi idénticos los agresores pierden individualidad (don Carmelo apalea a los niños, Marta mata a palos a las gallinas y lo mismo hará Pedro, a palos mata Jaibo a Julián y así también matará a Pedro...); lo mismo sucede con las mujeres en cuanto objeto erótico deseado (piernas de Meche, piernas de Marte, piernas de Meche).

²⁰ En el guión original aparece con el nombre de “Ojotes”.



Imágenes 5 y 6. El porqué del sueño: Pedro ve a Julián muerto debajo de la cama (causa del sueño) y lucha contra Jaibo por el trozo de carne que le ofreció la madre (finalidad del sueño en cuanto vaticinio de la lucha definitiva).

búsqueda de compañía. La relación entre los dos, que, al principio, parecía ser un modelo positivo de agrupación solidaria entre los más desfavorecidos, se revelará como todo lo contrario. El viejo le tira brutalmente al niño de la oreja para forzarlo a decirle con quién estaba hablando y amenaza con romperle “la pata” si sigue en contacto con el “haragán” de Jaibo; Ojitos, por su parte, agarra una piedra y hace ademán de tirársela, si bien desiste del intento y la deja caer al suelo. El ciego, que se había puesto a cortar fruta y oye el golpe, intuye la intención y amaga con dar una puñalada con el cuchillo que tiene en las manos (0 h 37' 00"-0 h 38' 00").

La crítica ha resaltado muchas veces que esta pareja secundaria está inspirada en la tradición de la novela picaresca, tan popular en España (concretamente en el *Lazarillo*)²¹, pero tampoco hay que olvidar que esta configuración humana no resulta ajena al contexto social concreto del México de entonces²². Fuera cual fuera la ‘fuente’ que inspiró el dúo del ciego y Ojitos, la función que tienen en el desarrollo del drama es evidente: su relación refleja la de los antagonistas principales, la cual también está marcada por la dependencia y la violencia reprimida, si bien esta, al final, acabará siendo letal.

Algo semejante ocurre con la secuencia siguiente, en casa de Pedro, que acaba con la madre apaleando a unos gallos que habían empezado a pelearse. Se establece así una densa red de minidramas que van marcando el compás de la violencia concretizada en impulsivos gestos de agresión. Es una red de expresiones corporales e imágenes semejantes que producen la impresión de una violencia ubicua y fatal, independiente de la lógica actancial de las historias concretas. Pedro, a pesar de esforzarse por aprender de la experiencia del homicidio cometido por Jaibo y de intentar mejorar su vida mediante el trabajo disciplinado, también se convertirá en un agente más de la agresión que sirve como descarga de la frustración latente. Su trayectoria vital que, con la incorporación al mundo laboral, parecía seguir el camino recto declinará de repente cuando se le acusa del robo, cometido en realidad por Jaibo, de un cuchillo de la ferretería en la que trabaja. Como consecuencia, el tribunal de menores decide recluirlo en una granja-escuela. De este modo llega al lugar del que Jaibo se había escapado al principio de la película, con lo que se repite de nuevo otro ciclo de la violencia.

La película marca explícitamente la semejanza entre Pedro y Jaibo en una escena en la que Pedro intenta apalea a unos muchachos que se ríen de él y, finalmente, se ensaña con las gallinas “dando muerte a dos de ellas en una imagen convertida en estribillo de violencia —evocación directa de la muerte de Julián” (Ros Galiana/Crespo y Crespo 2002: 51, imagen 8).

²¹ Las semejanzas con la picaresca las ha resaltado, por ejemplo, Oms (1985: 25-29).

²² Así lo comprueba la minuciosa documentación de los nexos directos de la película con su entorno social en Peña Ardid/Luhuerta Guillén 2007, aquí pp. 322 s.

Con todo lo sucedido hasta ahora, el espectador ya puede sospechar que la historia de Pedro no acabará bien y que, al final, triunfará el fatal ciclo de la violencia, máxime cuando el director, en vez de distanciarse de la bestialidad humana que narra su película la expone visualmente e, incluso, podría decirse, con satisfacción. Y, por cierto, aquí no se salva ni el espectador, que se tiene que sentir necesariamente atacado también cuando, justo antes de la matanza de las gallinas, se lanza un huevo contra la cámara y aparece en primer plano la masa gelatinosa resbalándose (imagen 7).

Se trata de una ruptura frontal de los códigos del ilusionismo fílmico, el cual se basa en el aparato cinematográfico mediador, que tiene que mantenerse oculto para no perjudicar la inmersión del espectador en el mundo ficcional. Es, en definitiva, una provocación semejante, aunque menos radical, a la de la famosa secuencia introductora de *Un chien andalou*: el corte de un ojo. Como el lanzamiento del huevo, se trata de un acto de agresión programático con el que el director (que, como actor, corta personalmente el órgano visual) reivindicó una nueva forma de ver el cine.

Es cierto que en *Los olvidados* las imágenes de violencia chocante casi siempre están motivadas por la lógica de la historia narrada (exceptuando la mencionada escena del huevo), pero también es cierto que Buñuel no las pone al servicio de una crítica social dirigida contra una causa de un ‘mal’ específico. La ‘crueldad’ de su cine, que para André Bazin no significa otra cosa que una forma de amor ilimitado²³, reside precisamente en el hecho de escenificar la violencia como un fenómeno eruptivo, que parece inevitable, por repetirse una y otra vez y de forma tan semejante que cualquier agente singular podría ser sustituido por otro en esa cadena de violencia estructural que trasciende al individuo.

En la recta final de la película se va perfilando cada vez más esta visión de un humanismo ‘cruel’ que reconoce que la miseria tiene un fundamento demasiado profundo como para ser subsanada rápidamente. La figura del rector del internado —liberal, comprensivo y capaz de depositar confianza en Pedro y su capacidad de llegar a ser bueno— ofrece una representación directa de la fe humanista. Esta visión del ser humano que nutre su “programa pedagógico”

²³ “Mais la ‘cruauté’ de Buñuel est tout objective, elle n’est qu’une lucidité et rien moins qu’un pessimisme; si la pitié est exclue de son système esthétique, c’est qu’elle l’enveloppe de toute part. Du moins cette remarque est-elle vraie de *Los Olvidados* [...] un film d’amour et qui requiert l’amour. Rien de plus opposé au pessimisme ‘existentialiste’ que la cruauté de Buñuel. Parce qu’elle n’élude rien, qu’elle ne concède rien, qu’elle ose débrider la réalité avec une obscénité chirurgicale, elle peut retrouver l’homme dans toute sa grandeur et nous contraindre, par une sorte de dialectique pascalienne, à l’amour et à l’admiration” (Bazin 1975: 75).



Imágenes 7 y 8. El huevo estrellado contra la cámara
y Pedro matando a palos a las gallinas.

quedará negada radicalmente en el primer desenlace de la película, mientras que en la segunda versión, por el contrario, se afirmará de una manera demasiado rápida y arbitraria como para ser creíble.

d. *Segundo punto de giro, clímax y desenlace(s)*

Pedro recibe cincuenta pesos del confiado director y sale de la escuela-granja radiante de alegría hasta que se topa con Jaibo, que estaba al acecho. Este, valiéndose de su superioridad física, le roba el dinero. De nuevo se impone la ley del más fuerte que impera en la calle y Jaibo sigue gozando de su liderazgo en el grupo de los muchachos ‘olvidados’. Pedro insiste en que le devuelva el dinero, se pelean y otra vez se impone el mayor por su superioridad física. Pedro, desesperado, saca un cuchillo para atacarle, pero la puñalada se la asesta con las palabras, pues acaba denunciándolo en público como asesino de Julián. Con esta acusación, el pacto de silencio que había unido a los rivales se quiebra de repente y da paso, en la historia, al segundo punto de giro para encaminarse ya al clímax y desenlace final.

En la primera versión, la lógica de la animalidad humana se lleva hasta sus últimas consecuencias. En la lucha final entre Jaibo y Pedro no habrá vencedores, pues, aunque Jaibo vence en un primer momento asesinando a su adversario, los dos acabarán muriendo y, así, igualándose de nuevo. Merece la pena describir cómo se escenifica la animalidad humana de esos dos momentos: sobre el cuerpo inerte de Pedro pasa parsimoniosa una gallina, y a la cara desfalleciente de Jaibo, que está a punto de morir tras los balazos de la policía, se superpone la imagen de un perro rabioso corriendo (imágenes 9 y 10).

El programa pedagógico del director, por lo tanto, no puede influir en el destino de los ‘olvidados’ y acaba imponiéndose la violencia mimética, la venganza que engendra venganza, tal y como se escucha del viejo ciego, que, tras ayudar a los policías a dar caza a Jaibo, se regocija al oír los disparos que pondrán fin a la vida del joven: “Uno menos. Uno menos. Así irán cayendo todos. Ojalá los mataran a todos antes de nacer” (1 h 15’01”-1h 15’12”). Así pues, con la doble muerte parece que se quiere dar crédito al ‘mal’ padre frente al ‘buen’ pedagogo paternal.

El final de la película no puede ser más sobrio y desolador: Meche y su padre tiran el cadáver de Pedro a un vertedero de basura y la cámara, en un recorrido ascendente, encuadra un cielo ya anochecido, oscuro y tupido de nubes; al espectador ni siquiera se le concede el pequeño rayo de luz previsto en el guión original, en el que se había planeado hacer una última toma del amanecer con “un sol radiante saliendo por el horizonte” (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 297).



Imágenes 9 y 10. Pedro y Jaibo, igualados al fin por una muerte 'bestial'.

En el guión de producción también se lee, escrito a mano, “Rincón Ojotes 2° final”, un final que, como ya quedó dicho, no se llegó a conocer hasta 1996. Se sabe que el rodaje del segundo final se llevó a cabo por voluntad del productor, Óscar Dancigers, que temía una censura de la versión original, y que Buñuel, por su parte, nunca se refirió en público a esta medida de protección que, en realidad, hubiera supuesto una alteración del sentido mucho más decisiva que las pequeñas ‘prohibiciones’ de algunas ideas ‘surrealistas’ que, por insistencia de su amigo, el director no llegó a realizar, pero sí a recordar en su autobiografía²⁴.

Este segundo final tiene como desenlace la muerte accidental de Jaibo y, por ende, la restauración de un orden social positivo: Pedro no solo encuentra un amigo, Ojitos, sino que además recupera el dinero robado y puede regresar a la escuela-granja, mostrando así que, efectivamente, merece la confianza que el director había puesto en él.

Si el primer desenlace destruye cualquier intento de resolver el problema de la violencia elemental con un dualismo moral que opone el bien (Pedro) al mal (Jaibo), el segundo opta por esta solución, más fácil de digerir por un público acostumbrado al melodrama. Y aunque todos los críticos coinciden en desvalorar esta versión alternativa, ha sido su mera existencia material la que, paradójicamente, ha hecho posible que la película de *Los olvidados*, haya sido incluida en el programa de la UNESCO “Memory of the World”, propuesto por el estado de México en 2003²⁵.

3. Del escándalo en México a la Memoria de la Humanidad: breve esbozo de la historia de la recepción

La inclusión de la película (o, más concretamente, de su soporte) en el programa de la UNESCO constituye el punto culminante de un proceso de recepción en el cual el film pasó de considerarse una obra escandalosa, capaz de dividir de forma drástica a los críticos, a un monumento cultural mundialmente reconocido. Si, en 1994, en el décimo aniversario de su muerte, Buñuel ya empezaba

²⁴ “Al escribir el guión yo quería introducir algunas imágenes inexplicables, muy rápidas, que habrían hecho decir a los espectadores: ¿he visto bien? Por ejemplo, cuando los chicos siguen al ciego en el descampado pasaban ante un gran edificio en construcción, y yo quería instalar una orquesta de cien músicos tocando en los andamios sin que se les oyera. Oscar Dancigers, que temía el fracaso de la película, me lo prohibió. Me prohibió incluso mostrar un sombrero de copa cuando la madre de Pedro [...] rechaza a su hijo que regresa a casa” (Buñuel 1982: 195).

²⁵ Véase la declaración oficial en la página web de la UNESCO: <<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-5/los-olvidados/>>.

a ser objeto museístico para la memoria cultural²⁶, ahora también la película de *Los olvidados* constituirá un monumento cultural recordado y conservado en los museos y en catálogos ‘monumentales’ (Sánchez Vidal *et al.* 2004, Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007).

Gracias a tales publicaciones disponemos ahora de una exhaustiva documentación tanto de la producción como de la recepción de la película.

Dancigers y Buñuel tenían buenas razones para temer posibles críticas nacionalistas, que, por otra parte, al parecer también se las buscaron. Ya durante el rodaje hubo ciertos incidentes que Buñuel, más tarde, recordaría con placer como, por ejemplo, el de la peluquera, que decidió dejar de trabajar con ellos porque le indignó el papel de la madre de Pedro, pues, según ella, ninguna madre mexicana podría comportarse así²⁷.

Las primeras noticias que salieron en la prensa de la capital, antes del estreno oficial, pronosticaron y, al mismo tiempo, incitaron la polémica. Efraín Huerta, por ejemplo, con mucha retórica echa leña al fuego en un artículo para *México Cinema*, en octubre de 1950, comentando que “el temible catalán [*sí!*] Luis Buñuel ha realizado una película de escándalo y de polémica. Cuando se estrene, los timoratos y mojigatos llamarán a las armas al pueblo mexicano, se pedirá en el Zócalo la cabeza de Luis Buñuel, se lo quemará en efigie frente al Quemadero de la Inquisición, se pedirá para él y para Dancigers (productor) el Artículo 33, y, finalmente, en cada cine donde se exhiba el film correrá la sangre” (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 474). Si, en esta reseña, es sintomático el relativo desconocimiento de la biografía del director aragonés, también lo es la estrategia de resaltar elementos autóctonos para alabarla.

A diferencia de los detractores de la película, que resaltaban la procedencia extranjera del director y sus infracciones contra las normas sindicales —como la de la “patraña” de la falsa acreditación de la música (Rodolfo Halffter en vez de Gustavo Pittaluga)²⁸—, Efraín Huerta alaba la participación de los actores

²⁶ El hallazgo, en México, de la copia negativa con el noveno rollo inclusive tuvo lugar, precisamente, durante las preparaciones de la exposición *Buñuel: la mirada del siglo*, retrospectiva que se pudo ver por primera vez en 1994, en Bonn (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), y en 1996 en Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), antes de llegar al otro lado del Atlántico.

²⁷ “Por cierto, que a causa de esta escena [la madre de Pedro rechazando a su hijo] la peluquera presentó su dimisión. Aseguraba que ninguna madre mexicana se comportaría así. Unos días antes, yo había leído en un periódico que una madre mexicana había tirado a su hijo pequeño por la portezuela del tren” (Buñuel 1982: 195).

²⁸ “Otra patraña de Buñuel”. *Oraciones*, México DF, 3 de octubre de 1950, reproducido en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 469). Tanto Halffter como Pittaluga fueron exiliados españoles residentes en México, pero, al contrario que Halffter, Pittaluga no tenía nacionalidad mexicana ni estaba afiliado al Sindicato de la Producción Cinematográfica.

mexicanos, de la “parvada de chiquillos de nuevo cuño que se permite el lujo [...] de actuar soberbiamente”, y, en especial, de Stella Inda. De esta actriz resaltan no solo sus dotes artísticas, sino también su profundo interés por la “civilización de sus venerables antepasados”, como si, en un acto de contagio mágico, quisiera transferir a la película el abolengo y la nobleza de las culturas precolombinas.

En una entrevista aparecida a principios de octubre de 1950 en la revista *Novelas de la Pantalla*, Buñuel, frente a un nacionalismo que consideraba antipatriótico el pesimismo de la cinta y que, por eso mismo, abogaba por excluirla de la imaginada sociedad mexicana, intenta resaltar el carácter ejemplar y universal del drama, ‘desmexicanizando’ así su producto²⁹, y, a la vez, afirmar su propia pertenencia a la cultura mexicana³⁰.

A pesar de tales medidas preventivas, el estreno de la película en la capital mexicana (el 9 de noviembre de 1950 en Cine México, donde permaneció tan solo una semana) provocó las previsibles críticas nacionalistas, las cuales se lamentaban del “sadismo cinematográfico” y el “desprestigio de nuestro pueblo”³¹. Aunque los argumentos de este tipo fueron minoritarios, el peso del nacionalismo se percibe también en las críticas laudatorias cuando, por el contrario, se resalta positivamente el “horror mexicanísimo” que, según el autor de la reseña, se integraría en una larga tradición de la poesía de la muerte, “desde las calaveras de azúcar hasta Orozco”³².

Tras todo ese revuelo, un año más tarde, en el festival de Cannes celebrado en abril de 1951, la película gozaría de un éxito unánime y Buñuel recibiría el premio al mejor director y el de la crítica internacional (por el conjunto de su obra). Este acontecimiento produjo un clima mucho más favorable también en México, donde el reestreno de la película, en el cine Prado, no se hizo esperar. Permaneció en cartelera durante 42 días e incluso produjo las ganancias que necesitaban sobre todo los productores.

²⁹ “Yo tenía cierto miedo a que los nacionalistas me acusaran de haber presentado en la pantalla una tara de México, pero esta tara no es sólo de aquí sino de cualquier país del mundo [...]” (reproducido en Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 471).

³⁰ “—¿Qué opina usted del extranjerismo en el cine nacional? / —Yo creo que lo importante para el cine nacional, es hacer buenas películas. *Si nos llegan de fuera* elementos que nos puedan ser útiles, debemos admitirlos sin reservas” (ibíd., subrayado nuestro). Identificaciones tan explícitas por parte de Buñuel con la cultura mexicana no abundan, por lo que hay que suponer que en esta entrevista tiene una función táctica debido a la crispada situación anterior al estreno. También el hecho de que el director se declara “entusiasmado con la censura mexicana” se puede interpretar en este sentido.

³¹ “Sadismo cinematográfico”. *Ovaciones*, 10 de noviembre de 1950, reproducido en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 485).

³² Edmundo Báez: “La estética del horror, del film *Los olvidados*”. *Novedades*, 14 de noviembre de 1950, reproducido en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 492).

El reconocimiento en el extranjero al director y su obra sirvió de “lección”³³ y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas reaccionó otorgándole en junio nada menos que 13 Arieles. Siguieron premios en otros países latinoamericanos (Cuba, Venezuela, Uruguay, Honduras) y en Europa (British Academy Awards, 1953), de modo que la película se fue consagrando paulatinamente como un clásico del cine mundial.

En ese proceso de reconocimiento internacional, España, el país de origen de Buñuel, constituyó una historia aparte, pues los críticos, conscientes de un aparato franquista siempre alerta, no pudieron unirse a los elogios sin reservas. En los intentos que hubo se puede constatar también la presencia del nacionalismo; poniendo de relieve la procedencia española del director, se pretendía reintegrar en la memoria cultural una obra cinematográfica iniciada en la II República³⁴.

No obstante, ya Octavio Paz, cuyo rol como guía del grupo de presión en favor de *Los olvidados* en Cannes fue crucial, quiso superar tal oposición entre cultura propia y otredad, tan típica en el discurso nacionalista, a través de un texto sobre “El poeta Buñuel” que se distribuyó como folleto en Cannes y que, después, se reimprimió muchas veces. En un movimiento dialéctico, típico también de *El laberinto de la soledad*, publicado por primera vez en el año de estreno de *Los olvidados*, Paz intenta trascender y sobrepasar dicha dicotomía. Si en un primer momento subraya el arraigado parentesco que guardan las figuras de la película con el “gran arte español”³⁵, inmediatamente después afirma que los niños protagonistas “no son ni pueden ser sino mexicanos” y, al final, termina reconociendo en la escena onírica “las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: Coatlicue y el sacrificio”. La aparente contradicción de las culturas se resuelve en lo que les es común, esto es, la base universal antropológica del ser humano, “la naturaleza última del hombre, que quizá consista en una permanente y constante orfandad” (Paz 2012: 39).

³³ “Lección”. México Cinema, abril de 1951, reproducido en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 529).

³⁴ Para la primera recepción de *Los olvidados* en España y el rol del nacionalismo en ella, cf. Herrera García (2007). Un panorama históricamente más amplio y exhaustivo lo ofrece Carmen Peña Ardid en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 653-698).

³⁵ “Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, lo han retratado Velázquez y Murillo” (Paz 2012: 39).

4. *Los olvidados* en su contexto genérico: 'salir' del surrealismo sin entrar en el neorrealismo

El ensayo de Octavio Paz constituye un intento temprano de interpretación. Con los años surgirían muchos otros que aquí, por falta de espacio, no podremos tratar. Como pasa con todos los 'clásicos', esta obra también se ha podido reinterpretar y adaptar a cada época, con sus intereses y enfoques específicos. El mismo Paz, quien, treinta años más tarde, volvería a escribir sobre el compromiso con el que defendió *Los olvidados* en Cannes, es un buen ejemplo de este continuo proceso de resemantización.

Si en aquel entonces se pudo servir de la red interpersonal de los surrealistas, sin los que no hubiera podido movilizar la opinión de la crítica a favor de Buñuel, ahora recuerda la película como una señal que ya dejaba entrever "el desenlace" del surrealismo, pues Buñuel hubiera logrado "insertar, en la forma tradicional del relato, las imágenes que brotan de la mitad oscura del hombre" (Paz 2012: 49). Esta observación concuerda con nuestra reflexión sobre la función de la escena onírica, lo cual se puede aplicar también, en general, a las imágenes más sorprendentes de la película.

Buñuel, que, en las obras surrealistas propiamente dichas, transgrede las normas básicas de la narración realista (coherencia de tiempo y de lugar, relación lógica de las acciones y en concordancia con lo que sería plausible desde el punto de vista psicológico), en *Los olvidados* pone las imágenes-pulsiones siempre al servicio de la acción, haciéndolo así admisible. A diferencia de *Un chien andalou*, que se basaba en una poética de la sorpresa surgida del 'encuentro fortuito' de elementos extraídos de dos campos lógicamente alejados³⁶, en su film mexicano las imágenes siempre resultan diegéticamente justificadas. El choque de miradas entre la gallina y el ciego, por poner un ejemplo, es sorprendente, pero no inverosímil en el contexto del descampado donde se produce.

Este respeto por la lógica racional de la narración, que se puede analizar como una 'salida' del surrealismo, se debió, en buena parte, a las condiciones que imponía el contexto del cine industrial mexicano, las cuales Buñuel tuvo que acatar. La libertad creadora de la que gozó como surrealista fue posible gracias al mecenazgo de amigos, familiares o nobles, por lo que no tenía que

³⁶ Un ejemplo de esto sería el de la imagen creada por Isidor Ducasse, el conde de Lautréamont, cuando menciona el encuentro de un paraguas con una máquina de coser sobre una mesa de disección, el ejemplo más famoso de la serie de metáforas de "belleza" contenidos en *Les chants de Maldoror* (1868) y que, más tarde, se convertiría en credo poético del surrealismo francés. Otro ejemplo sería el que produce el propio Buñuel con el encuentro de un burro podrido con un piano y un seminarista en un mismo plano cinematográfico.

someterse al mercado del cine³⁷, pero en México la situación era otra, por lo que se veía obligado a trabajar con productores que tenían muy en cuenta la rentabilidad comercial.

Como ya quedó mencionado, Dancigers le ‘prohibió’ realizar algunas imágenes sin vínculo lógico con la narración. Por otra parte, la elección de un contexto social tan concreto como la ciudad perdida de Tacubaya, la minuciosa preparación documental y casi etnográfica anterior al rodaje, y la participación de actores no profesionales sacados de la calle acercan *Los olvidados* a la estética neorrealista, tan en boga en aquellos años. A Buñuel, con toda seguridad, le sirvió de modelo a la hora de enfocar el tema de la delincuencia juvenil³⁸. Sin embargo, no se puede afirmar que el cineasta saliera del surrealismo para entrar por la puerta que abría el neorrealismo.

El enfoque neorrealista de la miseria humana encontraba su explicación en la Italia de posguerra, esto es, en los escombros que la contienda bélica había dejado en esa sociedad, mientras que la miseria en *Los olvidados* contrastaba directamente con el desarrollismo económico y el crecimiento urbano moderno (representado emblemáticamente por la estructura metálica del hospital del Seguro Social en construcción, que sirve de trasfondo a la escena en la que los jóvenes agreden al ciego). Además, el pesimismo antropológico de Buñuel es incompatible con la creencia en la libertad y la esperanza en el progreso de la civilización, al contrario que en el neorrealismo, que incluso la resalta y dignifica.

En este sentido puede resultar esclarecedor hacer una comparación entre *Los olvidados* y *Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica, tal vez la película más famosa del neorrealismo. Aquí, aunque la figura del padre-ladrón sufre una declinación moral, se mantiene el lazo familiar con el hijo y la perspectiva de un futuro social mejor. Precisamente el fracaso del robo permite imaginar que se puede superar la lógica del egoísmo: el hombre al que el padre le intenta robar la bicicleta se muestra compasivo y renuncia a poner una demanda. La figura del robado tiene una función ideológica semejante a la del director liberal en *Los olvidados*, la de mantener la fe humanista en la bondad del ser humano a pesar de las circunstancias adversas. Pero el desenlace de esas historias no podría terminar de forma más opuesta. Al final de la película de Buñuel, el proceso de destrucción intrafamiliar resulta irreversible. La madre de Pedro (¿arrepentida?)

³⁷ Buñuel había producido *Un chien andalou* con el dinero de su madre, *L'âge d'or* con el de los vizcondes de Noailles y *Las Hurdes. Tierra sin pan* con 20.000 pesetas que su amigo Ramón Acín había ganado en la lotería.

³⁸ Muchas de las películas neorrealistas italianas comparten con *Los olvidados* el tema de la infancia y de la vida precaria. Vittorio de Sica, por ejemplo, quien participó también en el festival de Cannes de 1951 y obtuvo el premio de la mejor película con *Miracolo a Milano*, refleja dicha temática en *I bambini ci guardano* (1944), *Sciuscià* (1946) y *Ladri di biciclette* (1948).

no encontrará al hijo cuyo cadáver, como hemos visto, terminará siendo arrojado a un vertedero de basura. La mujer quedará reducida a criatura que sufre en un entorno sin salida.

Y, para añadir otra diferencia fundamental entre *Los olvidados* y los productos típicos del neorrealismo, cabe mencionar las mayores posibilidades técnicas. La fotografía a cargo de Gabriel Figueroa, por ejemplo, no solo resulta de una belleza formal increíble, sino también de alta calidad por el material utilizado. Así, mientras que los directores neorrealistas tuvieron que conformarse con las condiciones reducidas que les ofrecía una cinematografía muy precaria (Cinecittà había quedado destruida), Buñuel, al final de la ‘edad de oro’ del cine mexicano³⁹, pudo movilizar todas las posibilidades de la industria cinematográfica nacional. Pero lo hizo para un producto muy propio, que nada tenía que ver con el puro entretenimiento al que normalmente tendían las películas del cine mexicano de esa época. El resultado fueron unas imágenes perfectas y capaces de iluminar la cara oscura de la modernidad.

Filmografía

BUÑUEL, Luis (2007): *Buñuel: Mexiko. 5 unvergessliche Filme eines der größten Regisseure aller Zeiten*. Pierrot Le Fou [5 DVD, entre ellos *Los olvidados*, con el segundo final como bonus].

Bibliografía

- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. (2003): *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- ARANDA, J. Francisco (1969): *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen.
- ÁVILA DUEÑAS, Iván Humberto (1994): *El cine mexicano de Luis Buñuel. Estudio analítico de los argumentos y personajes*. México: IMCINE.
- BAZIN, André (1975): *Le cinéma de la cruauté. Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa*. Paris: Flammarion.
- BUNUEL, Luis (1973): “*Los olvidados*. Découpage et dialogues in extenso”. En: *L’Avant-Scène Cinéma* 137, pp.7-39.
- (1980): *Los olvidados*. México: Era.
- (1982): *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- DE LA COLINA, José/PÉREZ TURRENT, Tomás (1993): *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.
- DELEUZE, Gilles (1983): *Cinéma 1: L’image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit.

³⁹ Sobre la ‘Época de Oro’ del cine de México, en la que predominaban melodramas, comedias sociales y cabareteras, cf., por ejemplo, Hernández Rodríguez (1999) y De la Vega Alfaro (1999).

- DELMAS, Jean (1966): “Buñuel, le Mexicain”. En: *Jeune Cinéma* 12, pp. 3-7.
- FUENTES, Carlos (2001): “Luis Buñuel: cineasta de las dos orillas”. En: *Nexos: foro abierto al futuro* 24, 277, pp. 50-67, <<http://www.nexos.com.mx/?p=9893>>.
- FUENTES, Víctor (1993): *Buñuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- GAYTÁN, Francisco/FERNÁNDEZ, Carla (1997): “*Los olvidados* y un segundo final/ la deuxième fin de *Los olvidados*”. En: *Cinemas d’Amérique Latine* 5, pp. 131-133.
- HAMDORF, Wolfgang Martin (2011): “La metamorfosis de la propaganda: Luis Buñuel y la Guerra Civil Española”. En: Cavielles García, Patricia/Poppenberg, Gerhard (eds.): *Luis Buñuel: dos miradas. Una aportación hispano-alemana a un cine antitético*. Berlín: Tranvía, pp. 143-153.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Rafael (1999): “Melodrama and Social Comedy in the Cinema of the Golden Age”. En: Hershfield, Joanne/Maciél, David. R.: *Mexico’s Cinema: a Century of films and filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources, pp. 101-122.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (2007): “Buñuel y el nacionalismo español durante el franquismo. La recepción de *Los olvidados*”. En: Berthier, Nancy (ed.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 259-269.
- LILLO, Gastón (1994): *Género y transgresión. El cine mexicano de Luis Buñuel*. Montpellier: CERS.
- MAILLÉ, Emilio/RUIZ RIVAS, Jesús Héctor (1997): “Un Buñuel mexicain: un documentaire de création/ Un Buñuel mexicano: documental de creación”. En: *Cinemas d’Amérique Latine* 5, pp. 115-130.
- OMS, Marcel (1985): *Don Luis Buñuel*. Préface de Jean-Claude Carrière. Paris: Les Éditions du Cerf.
- PAZ, Octavio (2012): *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y de la rebeldía*. Prólogo de José de la Colina. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEÑA ARDID, Carmen/LAHUERTA GUILLÉN, Víctor M. (eds.) (2007): *Buñuel 1950. Los Olvidados: Guión y documentos*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (org.) (1993): *Umjato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- PÉREZ TURRENT, Tomás (1972): “Luis Buñuel ante el cine mexicano”. En: *Revista de la UNAM* 10 (junio), pp. 5-9.
- ROTELLAR, Manuel (1978): “Luis Buñuel en Filmófono”. En: *Cinema* 2002, 37, pp. 36-40.
- ROS GALIANA, Fernando/CRESPO Y CRESPO, Rebeca (2002): *Guía para ver y analizar “Los olvidados”, Luis Buñuel (1950)*. Valencia/Barcelona: Nau Llibres/Octaedro.
- RUCAR DE BUÑUEL, Jeanne (1991): *Memorias de una mujer sin piano*. Escritas por Marisol Martín del Campo. Madrid: Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín *et al.* (2004): *Los Olvidados. Una película de Luis Buñuel*. México: Fundación Televisa/Turner.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (1999): “The Decline of the Golden Age and the Making of the Crisis”. En: Hershfield, Joanne/Maciél, David. R.: *Mexico’s Cinema: a Century of films and filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources, pp. 165-191.
- VV. AA. (2010): *Buñuel 100 años. Es peligroso asomarse al interior*. Madrid: Instituto Cervantes 2000 (catálogo de exposición).
- YGLIASIAS, Jorge (1999): *Buñuel: el americano*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Departamento de Cinematografía.