



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

“LOS SUEÑOS EN EL OLVIDO. ELEMENTOS SURREALISTAS EN LA ESTRUCTURA
NARRATIVA DEL FILME
LOS OLVIDADOS”.

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
INTERDISCURSIVIDAD
CINE, LITERATURA E HISTORIA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA

ANA MARÍA HERNÁNDEZ CASTAÑEDA

ASESOR: DR. VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

A mi hijo: Porque eres lo mejor de mi vida. Te amo, Ángel.

A mi abuelo Enrique: Hoy, te ofrezco este logro, porque tú creíste siempre en mí, haciéndome sentir capaz de triunfar. Aún guardo en el corazón y en la memoria las tardes en que sentada sobre tus rodillas y abrazada a ti viendo el atardecer me decías cuan orgulloso estabas de mí.

A mi mamá Ángela: Por enseñarme a vencer los retos que trae consigo la vida, por apoyarme en mis grandes tristezas, por ser mi guía y ser la mujer a quien más admiro. Mamá: ojala pronto recuperes esa alegría.

A mi papá Juan: Desde pequeña te admiré, nunca te lo dije y bueno, creo que aún no es tarde para hacerlo. Tú me hiciste creer en las segundas oportunidades, ahora has cambiado tanto, no tienes idea del infinito agradecimiento que tengo al ser el mejor guía que mi hijo podría tener. Gracias por quererlo tanto.

A Jesús, el amor de mi vida: Por estar conmigo desde el inicio hasta el fin de la carrera, por guiarme, ayudarme, escucharme, apoyarme económica y moralmente, amarme y comprenderme. Gracias Luke.

A mi hermana Nancy: Que luchas día a día por aprender, para ser diferente. Por ser mi confidente y mi diseñadora de estilo.

A mi hermano Carlos: Del ingeniero de quien me siento profundamente orgullosa, por ser mi ejemplo, desde el kínder. A ti, que compartiste las tristezas, alegrías y dificultades del difícil camino que representa luchar por una vida diferente a la que tuvimos.

A mi sobrina Joana: Por ser cariñosa, obediente, sensible, pero sobre todo por ser la mejor de todas las niñas.

A mi abuelo Benito: A quien quiero mucho y de quien he escuchado consejos.

A mamá Andrea: Es hasta hoy que ya no estás que más agradezco todo lo que me enseñaste, te quiero abuela.

A mi tía Marina: A quien quiero, admiro y de quien estoy profundamente orgullosa.

A mi suegra María Antonieta: Porque gracias a ella conocí al más maravilloso de todos los hombres, por llevarme a conocer el más increíble de todos los mares y por ser tan bondadosa con todos antes de serlo con ella misma.

A mis profesores y amigos: De ustedes he aprendido tanto, por ustedes he recorrido este camino de éxito, de conocimiento y de esfuerzo. Gracias.

ÍNDICE

Introducción	4
CAPÍTULO UNO	
LA NARRACIÓN: LITERATURA Y CINE	5
Concepto, características de la narración	6
1.1 Personajes	7
1.2 Ambiente	15
1.3 Espacio y tiempo	16
1.4 Movimiento	17
1.5 Elementos plásticos	17
1.6 Elementos sonoros	18
1.7 Planos	18
1.8 Posición de cámara	19
CAPÍTULO DOS	
LUIS BUÑUEL EN EL CINE MEXICANO	20
2.1 Luis Buñuel	20
2.2 Producción fílmica de Buñuel	22
2.3 <i>Los olvidados</i>	26
2.4 El cine mexicano y la temática de la pobreza en la década de 1940 a 1950	31
2.5 Buñuel y la pobreza en el cine mexicano	34
CAPÍTULO TRES	
ELEMENTOS SURREALISTAS EN LA NARRACIÓN DE LOS OLVIDADOS	41
3.1 La tercera etapa del surrealismo	41
3.2 Elementos surrealistas en <i>Los olvidados</i>	46
3.3 Análisis de los elementos surrealistas en la narración de <i>Los olvidados</i>	51
Conclusiones	61
Fuentes de consulta	62

Introducción

El filme *Los olvidados* es un documento social que nos presenta un problema real y cotidiano que ha existido desde siempre en la humanidad: la pobreza, a través de observaciones psicológicas que abren las puertas a las anotaciones surrealistas.

Nuestro análisis estará enfocado en el surrealismo (corriente artística de principios del siglo XX, que trató de ilustrar el comportamiento humano dejando de lado la razón) y en la narración fílmica.

Los elementos surrealistas presentes en el filme nos llevarán a cuestionar el vacío que pretende justificar el libre albedrío ejercido al derramar sangre inocente.

Este análisis mostrará la desesperanza, el comportamiento suicida, la sensibilidad irracional y el furor religioso, tradicional en México, que a su vez propiciará y justificará hasta los aspectos más detestables en nuestros personajes.

Ellos, al saberse sumergidos se muestran también cansados de soportar el peso del mundo, caminar por las mismas calles que los atajan, al azar, hasta el momento de sucumbir bajo los golpes de sus iguales. De ahí se derivarán su comportamiento y los elementos oníricos que continuamente los atormentan.

Queda la invitación, a conocer el olvido, el desapego, la falta de cariño, la omisión de su existencia interior y exterior de nuestros personajes no sólo por parte de la sociedad sino también por ellos mismos.

CAPÍTULO UNO LA NARRACIÓN: LITERATURA Y CINE

Serán el análisis narratológico y el análisis fílmico quienes tendrán una importancia relevante es este primer capítulo, donde entenderemos al relato como un tipo de discurso constituido por personajes, narrador, etc. que resulta de distintas presentaciones de conceptos, situaciones o hechos realizados en el tiempo por protagonistas relacionados entre sí mediante acciones, que ofrecen un interés humano, poseyendo unidades de acción. Dichos sucesos se desarrollan en el tiempo y se derivan unos de otros, por lo que ofrecen simultáneamente una relación de consecutividad (antes/después) y una relación lógica (de causa/efecto).

En el cine la narración es la principal manera en que el Séptimo Arte se ha mostrado al público, como una dinámica plástica observada desde diferentes puntos de vista y lugares alrededor del mundo. El cine a través de su forma de expresión ha permitido al hombre manifestar sus sentimientos, emociones, costumbres, ideas y pensamientos.¹

Todo hecho contado nos hace pensar en una aventura acaecida a algún ser generalmente humano. De ahí que en el cine se hayan utilizado estas realidades para presentarnos diversas narraciones fílmicas.

Los personajes son el elemento más importante en una narración pues son aquellos a quienes la cámara sigue, mostrando lo que hacen, padecen y desarrollan.

En el filme *Los olvidados* vemos a un grupo de amigos quienes en su mayoría adoptan rasgos síquicos y afectivos son adquiridos del cabecilla del grupo, *El Jaibo*, a excepción de Pedro y Meche. (Quienes tienen rasgos de bondad e inocencia).

¹ Caro, Pio. *Las estructuras fundamentales del cine*. México, Editorial Patria, 1992, p. 13.

Concepto, características de la narración

En literatura, la narración resulta de distintas estrategias discursivas de presentación de conceptos, situaciones o hechos realizados en el tiempo por protagonistas relacionados entre sí mediante acciones.

Una narración es, pues, un tipo de relato donde se presenta una sucesión de acontecimientos que ofrecen interés humano y poseen unidad de acción.

Dichos sucesos se desarrollan en el tiempo y se derivan unos de otros por lo que ofrecen simultáneamente una relación de consecutividad (antes/después) y una relación lógica (de causa/efecto). Por ello mismo el relato manifiesta los cambios experimentados a partir de una situación inicial.

La narración; según Roland Barthes, es un tipo de discurso que repite palabras atribuidas a un interlocutor, o un mensaje ubicado en el interior de otro mensaje.

La narración es la manera más común en que el Séptimo Arte se ha manifestado al público a través de imágenes, como una dinámica plástica observada desde diferentes puntos de vista y lugares alrededor del mundo. El cine a través de su forma de expresión ha permitido al hombre manifestar sus sentimientos, emociones, costumbres, ideas y pensamientos.

Todo hecho contado nos hace pensar una posible realidad acaecida a algún ser humano. De ahí que el cine haya decidido utilizar estas realidades para presentarnos diversas narraciones.

En cada narración existe una relación entre el narrador y lo narrado, los cineastas lo saben y es así que escriben las historias de los filmes que llegan a nosotros.

Estas narraciones se aceptan de diferente manera al presentarse en lugares del mundo tan diversos que para cada cultura adquirirán una significación diferente.

Cada toma cinematográfica constituirá para nosotros como público una parte de la narración, ésta se realizará con la acción de los personajes, con sus transformaciones.

Otro aspecto es el cuantitativo que se relaciona con los elementos espaciales, temporales y de actuación; en tanto el cualitativo, nos permite

conocer una perspectiva del mundo de los personajes al sumergirnos en lo subjetivo del relato: emociones, pensamientos, sentimientos y relaciones de los personajes. Más adelante abordaremos estos aspectos con mayor profundidad.

La narración fílmica por lo tanto se constituirá de los siguientes elementos, que veremos en:

- a) Personajes
- b) Ambiente
- c) Espacio y tiempo
- d) Movimiento
- e) Elementos plásticos
- f) Elementos sonoros
- g) Planos
- h) Posición de cámara

1.1 Personajes

“Me gustaría imaginar que esos personajes
acaso preferirían la vecindad de un simple lector,
alguien que ignorara sus sombríos antecedentes y antiguas
apariciones pero que fuera capaz de conmovirse con sus vaivenes
de vida y muerte, con sus breves alegrías y sus largas desolaciones”.

Mario Benedetti: Onetti sobre las olas.

Los personajes son el elemento más importante en una narración pues son ellos quienes hacen, padecen y desarrollan la historia.²

Recordemos que los personajes pueden ser seres humanos, cosas, e incluso animales.

Los personajes cinematográficos serán un reto más de los guionistas, porque al crear a cada uno de ellos será necesario pensar en sus marcas de nacimiento, porque ellos son seres que a partir de una realidad exterior crean

² Sánchez González, Arnulfo. *Los elementos literarios de la obra narrativa*. México, UNAM, 1989, p. 34.

una realidad “interior”. En el inicio de este estudio mencionábamos que la narración fílmica es aquel hecho donde se nos cuenta algo y justamente los personajes son aquellos a quienes les suceden esos hechos que nos cuenta la cámara.

Entonces, al identificarnos como espectadores con los personajes habrá una aceptación o un rechazo de nuestra parte. De ellos podemos criticar sus ideas, actos, formas de vestir, miradas, tonos de voz, valores morales a través de los cuales se conducen e incluso las relaciones que mantienen con otros personajes.

Al ir observando el filme, además de ver los elementos anteriores, también tendremos la libertad de comentar posibles soluciones a los problemas en los cuales ellos están inmersos, olvidándonos de lo siguiente: al cambiar algo en el transcurso de la historia todo sufrirá una alteración.

Para analizar a los personajes solamente nos enfocaremos en los aspectos que consideramos primordiales para nuestro trabajo, tales como la caracterización, las ideas, los sentimientos, el aspecto físico, las cualidades y defectos, las relaciones que sostienen con los demás personajes y la clasificación de éstos. A continuación los explicaremos:

- **La caracterización**

Definiremos la palabra carácter como el conjunto de cualidades síquicas o afectivas, heredadas o adquiridas, que condicionan la conducta de cada personaje, distinguiéndolo de los demás. Índole, condición o conjunto de rasgos o circunstancias con que se da a conocer, una cosa distinguiéndose de las demás.³

¿De dónde proviene la caracterización de nuestros personajes? De todas partes. No existe una norma particular, los rasgos síquicos y afectivos del mismo pudieron ser tomados de su familia o amigos.

³ Sánchez González, Arnulfo. *Los elementos literarios de la obra narrativa*. p. 35.
Cada vez que se cite la presente obra, se indicará entre paréntesis junto al fragmento la página de la cual éste fue tomado.

- **Ideas**

Las ideas de los personajes están compuestas de las opiniones que él tenga de los demás personajes y viceversa. Estas las podemos apreciar al escuchar con atención los diálogos entablados durante el filme. Sus ideas dependen de ese gran banco de conocimientos y sentimientos que cada uno de los personajes ha sacado de su propia experiencia al haber tenido contacto con los demás. Por supuesto, no es necesario tomar en cuenta todas las ideas que escuchen de los otros personajes, sino de reunir un conjunto de opiniones personales las cuales permiten a cada uno de ellos manifestar su propia experiencia y forma de pensar.

- **Sentimientos**

Giran en torno al mundo emotivo y sensorial de cada personaje, desde el momento en que ocupan sus cinco sentidos: vista, tacto, oído, olfato y gusto, (p. 45) ayudándonos a saber como espectadores cual es la forma en que cada personaje percibe el espacio donde vive y sus experiencias.

En el cine para mostrarnos los sentimientos de los personajes a realizar alguna acción nos presentan escenas del recuerdo las cuales nos permiten recordar hechos anteriores llevados acabo en los momentos iniciales del filme.

Los sentimientos en los seres humanos son más duraderos que las emociones, por tanto cada uno de nuestros personajes los manifestará de acuerdo a su naturaleza y educación recibida. En el filme que nos interesa saber cómo son los sentimientos de Pedro y de la mamá de éste hacia él, queda claro en diversos momentos del filme que Pedro trata de manifestar su sentimiento de amor hacia la madre a través del tacto, de la vista y del oído, sin embargo el rechazo de ella hacia él se manifiesta con cada uno de los cinco sentidos.

- **Aspecto físico**

Para apreciar el aspecto físico de un personaje debemos atender no sólo a su fisonomía, sino a su forma de vestir, lo que en literatura se denomina prosopografía y etopeya; en muchas ocasiones el cambio de vestido de un personaje nos hace conocer las transformaciones que vivió a lo largo de la narración.

Denominemos como aspecto físico también a las marcas de nacimiento, pero además de lo anterior también consideraremos el género, la raza, la clase social, los antecedentes familiares y el nombre.

Es importante observar si nuestro personaje es hombre o mujer, porque ambos tienen actitudes muy diferentes ante distintos temas.

La raza puede ser definitivamente esencial para un personaje. Puede afectar a prácticamente a todo en una persona: educación, formación, vida social, aspiraciones, etc.

En el filme que nos atañe la especificación de la raza fue necesaria porque la obra íntegra se desarrolla en una colonia o vecindario en particular, teniendo además relación con la marginación.

La clase social es determinante, afectará al modo en que percibamos a los personajes, al modo en que éstos se perciban entre ellos, y por supuesto al modo en que deberán hablar y actuar.

Los antecedentes familiares tienen relación directa con lo que nuestro personaje es, en primer lugar nos preguntaremos ¿a qué tipo de familia pertenece?, ¿es hijo único? Este hecho influye en la atención recibida por nuestro personaje, ésta puede ir desde ser el mimado, dominado o el ignorado.

Los nombres; cuando los padres escogen nombres para personas reales son habituales que las deliberaciones al respecto duren meses. Los nombres son importantes.

Tal es la fuerza de las etiquetas con respecto al nombre que si ponemos atención en el filme Los olvidados, solamente cuatro de nuestros personajes tienen nombre (Pedro, Meche, Julián y Don Carmelo), en tanto los demás solo poseen mote.

- **Cualidades y defectos**

Se determinan a través de conceptos morales e incluso a rasgos físicos que le permitirán al personaje entrar o no dentro de una “normalidad aceptable” para formar parte de la sociedad en la cual se conducirá. Éstos se basan moralmente en ideas, pensamientos y emociones, las cuales a pesar de aparecer en distintos personajes en él serán más frecuentes. (p. 45).

Por ejemplo, en *Los Olvidados* observamos las siguientes cualidades y defectos tomando en cuenta conceptos morales y físicos:

El Ojitos es noble ----- **cualidad**
El Jaibo es ruin ----- **defecto**
Don Carmelo es ciego ----- **defecto**
Meche es bonita ----- **cualidad**

Además debemos considerar entre las cualidades y los defectos la formación, las aptitudes, la propia familia, la sexualidad, la historia de fondo, la edad, la ocupación, la apariencia, la visión del mundo y las creencias.

La formación esta muy ligada tanto a la clase social como a la ocupación. Tendrá una gran influencia en la vida de nuestros personajes, tanto académica como socialmente.

Las aptitudes son aquellas capacidades que poseen nuestros personajes y están intrínsecamente ligadas a la formación, aunque cabe aclarar que no dependen de esta última.

La propia familia es aquella en cuya creación participa el personaje, más que la familia en la que ha nacido. Las relaciones familiares importan mucho, es casi imposible escapar a ellas. En nuestro filme surge un conflicto familiar en la casa de Pedro, estas pasiones hacen embravecer la historia hasta el punto de causar emociones fuertes en el espectador. Por último señalaremos – la propia familia- es donde y con quien nuestro personaje desea estar (tal es el caso de Pedro y el *Cacarizo*). Esto no quiere decir que los conflictos de la propia familia sean necesariamente menos intensos que aquellos que se generan en la familia de nacimiento pero si pueden ser diferentes en cuanto al grado de responsabilidad mencionado.

La sexualidad no es solamente una cuestión de orientación sexual, también tiene que ver con las actitudes sexuales. Éstas tienen mucha importancia, ya que obviamente afectan a la elección de la pareja y la vida sexual del personaje, y al mismo tiempo las actitudes sexuales están muy relacionadas con la moralidad del personaje; están marcadas en parte por su época.

La historia de fondo es la historia de lo que le ha ocurrido al personaje hasta el momento en que nos lo encontramos, es decir la historia anterior al ahora. (Como el caso del *Jaibo* quien es un prófugo).

La edad de cualquier personaje es de suma importancia, porque afecta a todas las relaciones de un personaje, será básico para establecer sus actitudes. En el caso de Don Carmelo quien vivió la época del porfiriato a cada momento mencionará las glorias de esa época.

La ocupación se considera un elemento principal. Dará mayor importancia al argumento.

La apariencia puede ser un factor básico en nuestro personaje. En algunas ocasiones la apariencia física denota el interior.

Las creencias, ayudarán a instigar a los personajes (y en consecuencia a la audiencia) a explorar sus creencias en primer lugar; para después ponerlas a prueba.

- **Las relaciones**

Los personajes mantienen relaciones o uniones con otros personajes durante todo el filme o solamente en algún momento del mismo, éstas se pueden establecer cuando ellos se sienten atraídos hacia otros por las ideas, sentimientos o emociones.

La obra fílmica permite a los personajes mantener una relación duradera, esporádica, explícita o implícita a los ojos de los demás.

Las relaciones son muchas y se toman en cuenta a partir de la variedad de nuestros personajes. Para que se establezcan es preciso que sus destinos estén casi predestinados a unirse, sus relaciones variarán como resultado de la época en que viven, de la posición social y del lugar donde viven.

En *Los olvidados*, nuestros personajes difícilmente podrán permitirse aficionarse con personas de otra clase social diferente a la de ellos.

Para conocer el por qué un personaje decide establecer algún tipo de relación con otro nos debemos de preguntar lo siguiente ¿Qué es lo que realmente le gusta al personaje? ¿Qué es aquello a lo que siempre aspira? ¿Qué le emociona? En nuestro filme podemos creer que nuestros personajes no tienen pasiones aparentes, solo podemos pensar que salen de casa, juegan, bromean, roban y regresan a casa para repetir lo mismo al día siguiente.

Otros aspectos a considerar para establecer las relaciones entre los personajes son los objetivos, los temores y los deseos comunes.

- **Clasificación de los personajes**

Al elegir los rasgos, cualidades, relaciones, historias y características de los personajes se hace una clasificación, es decir una jerarquización de elementos que nos permiten situar a los personajes en una parte determinada. Esta se da por la importancia que ellos tengan cuando se originan los conflictos.

Así tendremos los siguientes tipos de personajes:

a) principales

Son aquellos sobre los cuales recae la acción y se encuentran presentes a lo largo de toda la historia llevando a cabo gran parte de los sucesos presentados, además de condicionar la existencia de los demás personajes, este tipo de personajes es hacia quienes va la historia y de quienes regresa. Poseen dependencia e independencia en relación con los otros personajes, por lo tanto son aquellos que tienen mayor cantidad de relaciones.

Los personajes principales no tienen por qué ser heroicos. Pero sí deben ser los que confieran unidad al guión. Estos deben ser los más fuertes, no en cuanto a su moralidad, sino en cuanto al interés que deben despertar en la audiencia. Son quienes viven los conflictos más impactantes, con las opciones a elegir más apremiantes, con las necesidades más intensas, con el viaje emocional más comprometido.

Como audiencia, casi siempre vemos más sobre los personajes principales que sobre cualquier otro. Es la historia de estos la que estamos viendo, básicamente, así que nuestro tiempo va dedicado a ella.

La dedicación de nuestro tiempo a informarnos sobre estos personajes tiene dos efectos: en primer lugar, acabamos sabiendo más sobre ellos y en segundo lugar, sean como sean, no podemos evitar empezar a identificarnos con ellos. Esto es cierto incluso cuando el personaje tiene imperfecciones importantes y evidentes. Sin embargo, existen límites. Debemos distinguir entre valor moral y capacidad de agradar. Don Carmelo, por ejemplo, es un hombre grosero y tosco, no tiene paciencia con los demás y a menudo se muestra egoísta. No podría llamarse héroe. Pero a pesar de ello existe algún tipo de

público al que le agrada. Si, por otra parte, el protagonista tiene poco o nada que pueda gustarnos como en el ejemplo anterior seremos capaces de odiarlo.

b) secundarios

Son los más difíciles de clasificar por estar en medio de los principales y los incidentales. Participan sobre todo en las acciones antecedentes y consecuentes. 63) Son ayudantes del personaje principal apoyando explícita o implícitamente el desarrollo de la historia.

Se inclinan hacia los sentimientos o ideas del personaje principal y de interdependencia con los demás. Éstos pueden proporcionar un enorme impacto a la obra completa.

En general, los personajes secundarios deberían ampliar los temas del guión y arrojar luz sobre la caracterización de los personajes principales. Hay diferentes maneras de conseguirlo. Una es ofrecer alternativas, mostrar otro camino que el protagonista podría haber seguido.

Todos estos personajes están perfectamente definidos, podemos percatarnos de que tras ellos se esconden vidas completas, aunque sólo se nos dan trazos de ellas. Cada uno tiene su manera de hablar, de vestir, de pensar y de relacionarse con los demás. No son meros suplentes, sino que consiguen contarnos mucho acerca de los demás personajes.

Luis Buñuel se deleita en poblar sus guiones con este tipo de personajes.

b) incidentales

Su participación es mínima dentro de la narración e incluso este tipo de personajes no son tan relevantes en la historia, no recaen en el las acciones principales, son muy dependientes de los dos tipos de personajes anteriores, aparecen en el inicio o final de la historia, es decir en la causa o en la consecuencia, sostienen pocas relaciones con otros personajes.

No obstante, sigue siendo necesario que cada personaje esté ahí por alguna razón; debe tener una función concreta dentro del argumento.

1.2 Ambiente

Es la representación de una forma de vida a través de una serie de objetos. Es el entorno donde suceden las acciones, es el mundo percibido por los sentidos de los personajes porque los rodea.

Un buen ambiente es aquel que gusta al público tanto que lo haga sentir como en la realidad, porque ese espacio debe estar conformado de tal manera que capte y enamore los sentidos y lo hará a través de imágenes sonoras, táctiles, visuales y olfativas (aclarando que algunas de estas solo las percibiremos gracias a los personajes).

Los lugares son un elemento integral del ambiente donde se llevan acabo cada una de las historias que convergen en el filme, los lugares pueden ser abiertos (calles, ríos, selvas, bosques, etc.) o cerrados (casas, escuelas, habitaciones, estacionamientos, centros nocturnos, etc.)

Los objetos. Un objeto define una cualidad o una característica de los personajes, los objetos pueden ser naturales (flores, árboles, fruta, agua, etc.) o creados por el hombre – artificiales- (edificios, puentes, teléfonos, etc.)

Los objetos no tienen valor por sí mismos, sino éste se lo proporcionan los personajes con el afecto que tengan hacia ellos.

Los personajes también poseerán un ambiente psicológico.

El ambiente psicológico es algo condicionado por la sociedad, tal como lo señala Arnulfo Sánchez González: “desde pequeños se enseña que un panteón es algo tenebroso, o que la espera causa expectativas... el ambiente psicológico, es pues, una creación humana que se deriva de la interrelación del ambiente físico y de las características de los seres que lo pueblan, es una percepción producto del condicionamiento social”. (p.88)

Para algunos personajes el ambiente psicológico estará condicionado por su ambiente físico.

Del ambiente psicológico se derivan las sensaciones, ésta es una respuesta orgánica a un estímulo externo proporcionado a alguno de nuestros sentidos, las sensaciones serán parte inherente de los individuos y regresarán a estos últimos cuando se encuentren en una situación similar a lo vivido con anterioridad.

Las emociones estarán ligadas al ambiente psicológico de los personajes, estas a su vez son algo pasajero que desequilibra a los personajes por lo cual ellos actuarán de una manera diferente a la común. Las emociones se clasifican en positivas y negativas, las primeras irán inclinadas hacia la risa, las segundas hacia el llanto y enojo.

1.3 Espacio y tiempo

Una vez concebida la obra fílmica se debe tomar en cuenta el espacio donde se llevarán a cabo las acciones o hechos de la historia a desarrollar, el cual puede ser amplio o pequeño, natural o artificial. El tiempo es aquello que determina y delimita la duración de algún suceso. En el caso del cine existen dos tipos de tiempo: el de filmación y el de proyección, el primero se llevará a cabo antes de presentar al público el filme, en tanto que el segundo será presentado en las salas de cine.

La narración fílmica toma en cuenta estos dos primeros elementos por estar unidos intrínsecamente, gracias a ellos los cineastas presentarán al público lugares y objetos a través de una alteración espacio-temporal: esta alteración de observancia distinta a la humana (utilizando movimientos de cámara y espacios muertos) el hombre se verá inmerso dentro del espacio y tiempo que le presenta el filme.

El espacio y el tiempo narrativo en un guión fílmico tiene una relación directa con la historia de fondo, esta trata sobre lo que le ha ocurrido al personaje hasta el momento en que nos lo encontramos, es decir, la historia anterior al "ahora", presentado. No obstante, se da cierta ambigüedad en este aspecto, porque a veces la historia de fondo aparece como parte de la acción, normalmente a través de los recuerdos de alguien.

En la historia de fondo, se sitúa el ahora en relación con los acontecimientos pasados. En *Los olvidados*, se presenta un México finales de la década de los 40, donde el progreso arquitectónico se va abriendo camino para empezar a construir la ciudad que hoy en día conocemos.

1.4 Movimiento

Después de haber mencionado la alteración espacio- temporal en la observación, tomaremos en cuenta el movimiento, procedimiento indisoluble de los dos elementos anteriores.

El movimiento nace de la capacidad de poder unir los fotogramas o imágenes uno tras otro de tal manera que este hecho sea imperceptible para la retina humana. Además de el movimiento de imágenes tenemos el movimiento de campo, el cual nos permite observar espacios desde diferentes ángulos (por lo tanto el hombre será capaz de mirar lugares e imágenes desde un punto de vista que estando en el lugar “real” de los hechos, nunca hubiera sido capaz de colocarse).

El primer plano surge de ese tiempo y espacio. Es el encargado de acercar las imágenes al espectador, de tal manera que éste último se sienta capaz de palparlas, de ahí se deriva la creencia siguiente: el cine acerca al hombre a una realidad de la cual se apropia aún estando sentado cómodamente al otro lado de la pantalla.

1.5 Elementos plásticos

Dentro de los elementos plásticos el cine considera las siguientes artes: pintura, escultura, música y arquitectura entre otras porque para narrar hechos atractivos al público ha sido necesario acoplar elementos bellos estéticamente, de una naturaleza diversa, compleja, representativa de alguna época en particular.

La iluminación, luz y sombra es otro elemento plástico que nos permite visualizar el objetivo y su distancia focal que muchas veces determinarán su dimensión en cada plano originando a nuestro parecer un movimiento diferente.

Las estructuras simétricas son otro elemento plástico con poder estático, dotado de una fuerza defensiva mientras los elementos asimétricos poseerán un impulso dinámico, por ejemplo si combinamos una estructura vertical con otra horizontal es indudable que obtendríamos la sensación de choque y de combate, porque las diferentes estructuras geométricas tienen su propio significado, un grafismo lineal simbólico. (p. 31)

1.6 Elementos sonoros

Siendo la música un arte que logra despertar una conciencia aguda y sensibilizar de una manera rápida a cualquier ser humano, no la podemos dejar de tomar en cuenta en nuestro séptimo arte. Entonces no es coincidencia que el cine casi desde el inicio se haya hecho acompañar con música. La selección musical debía ir acorde al efecto de impresión buscado en cada uno de los filmes, por ejemplo, la música basada en un instrumento como lo es el violín tiende a despertar los sentimientos del alma.

1.7 Planos

Los planos fílmicos van ligados al movimiento constante de la imagen que permiten reflejar los estados de ánimo, rasgos psicológicos y sensaciones de los personajes; por ello el tiempo de cada plano debe ser proporcional a la importancia narrativa del mismo, esto le permitirá al espectador darse cuenta de los elementos principales y secundarios que se le presentan.

Los planos más utilizados son los siguientes:⁴

Big close up	
Close up	Primer plano
Medium close up	
Médium shot	Medio plano
Plano americano	
Full shot	
Long shot	Plano general
Big long shot	Panorámico
Insert	Plano de detalle

⁴ Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona, Editorial Lumen, 1982, p. 177.

1.8 Posición de cámara

La posición de cámara nos permite apreciar mejor los espacios donde se desarrolla la acción.

A continuación se mencionarán las seis posiciones de cámara más empleadas.

POSICIÓN DE CÁMARA	TIPO DE TOMA
Normal	A la altura de la mirada del personaje
Picada	Arriba de la mirada y tomando hacia abajo
Contrapicada	Debajo de la mirada y tomando hacia arriba
Cenital o Top Shot	Desde arriba en el ángulo de noventa grados sobre el piso
Over Shoulder	Sobre el hombro
Nadital	De abajo hacia arriba ⁵

Entonces, moviéndose de lugar, cambiando de lentes (haciendo corte) se unifican todos los elementos plásticos, sonoros, espaciales y temporales en el cine logrando crear así esa perfecta narración recibida por los ojos del público.

⁵ Gubern, Román. *Historia del cine*. p. 178.

CAPÍTULO DOS

LUIS BUÑUEL EN EL CINE MEXICANO

Este capítulo está dedicado al productor, director, guionista, escritor y actor Luis Buñuel, quien realizó 32 filmes a lo largo de su carrera, en España, París y México.

Dentro de los principales destacan: *Un chien andalou*, *L'age d'or*, *Las Hurdes* y *Los olvidados*. Tras haber sido exiliado de España, es en México donde vive la mayor parte de su carrera como cineasta.

Enfoquémonos al último filme citado. Para ser imprescindible mencionar la importancia que el cine mexicano no tenía mucho de haber vivido (1939-1945), el cual trataba temas como la pobreza, la lucha de la vida urbana, la injusticia social y la idealización de valores morales como el amor, la fidelidad, haciendo diferencias fundamentales entre hombres y mujeres en una sociedad que se constituía pretendiendo dar a cada género un papel bien definido dentro de la sociedad.

Con este filme, Luis Buñuel rompió con este esquema, razón por la cual el filme padeció un rechazo inicial, no tanto por la muestra de la miseria, pues el cine de época, y muy especialmente el mexicano, a su melodramático modo, la mostraba a cada rato, ni tampoco que la cinta no ofreciera soluciones, sino por que él trató a los personajes como seres humanos concretos, verdaderos, tan capaces como cualquiera del amor, la solidaridad, la crueldad, el odio, el crimen.

2.1 Luis Buñuel

Luis Buñuel nació en Calanda (Teruel) el 22 de febrero de 1900. Su padre, Leonardo, era un rico indiano que a los cuarenta y tres años había desposado a María Portolés, que apenas contaba los diecisiete. Luis fue el primero de siete hijos. Poco después de su nacimiento la familia Buñuel se traslada a Zaragoza, al número 29 del paseo de la Independencia. Será en esa ciudad donde crecerá, aunque con escapadas a Calanda durante las vacaciones. El motivo de los tambores de Semana Santa, una de las

constantes de sus filmes, será universalmente famoso gracias a su inclusión en la banda sonora de películas como *La edad de oro*, *Nazarín* o *Simón del desierto*.

En 1917 fue a Madrid, donde inició los estudios de ingeniero agrónomo. Se alojó en la Residencia de Estudiantes, la gran creación universitaria de la Institución Libre de Enseñanza. Allí conoció a Federico García Lorca y Salvador Dalí. Para 1920 se interesó por la obra de Ramón Gómez de la Serna, conoció a Jorge Luis Borges. Publicó cuentos y poemas en revistas vanguardistas, en 1925 se trasladó a París, en un momento en que esta ciudad era, sin género de dudas la capital artística del mundo occidental.

En 1928, estuvo en pleno furor surrealista. Bombardeó a sus compañeros de la Residencia con escritos surrealistas e instó a Dalí a abandonar su estéril clasicismo y esteticismo, logrando de este modo que el surrealismo penetrara en España.

En 1929 su filme *Un chien andalou* tendrá un éxito fulminante exhibiéndose durante nueve meses consecutivos en el Studio 28.

Con el estreno de *L'age d'or* en 1930, Hollywood se interesó por Buñuel y lo reclamó como observador para familiarizarle con el sistema de producción americano. En 1933 se casó con Jeanne Rucar, naciendo su primogénito Juan Luis en 1934

Con el estallido de la guerra civil, se puso a disposición del Gobierno republicano y fue enviado a París como delegado de la Embajada Española. Volvió a Hollywood para supervisar los filmes dedicados a la guerra de España. Hacia 1946 inició su etapa mexicana incorporándose al cine mexicano en un momento de enorme expansión que había llevado a duplicar la producción nacional en pocos años, en 1950 dirigió *Los olvidados*.

1951 fue una etapa de mucha productividad, donde llegó a filmar hasta tres películas por año.

En 1977 Silberman logró convencerlo para rodar una última cinta, *Cet obscur objet du desir*.

Buñuel ya no llegaría a filmar la versión de *La casa de Bernarda Alba* ofrecida por Alatríste. En 1980 accedió a revisar y publicó su *Obra literaria* con Agustín Sánchez Vidal. Sus memorias, *Mon dernier soupir* (Laffont en Francia

y Plaza & Janés en su versión española, *Mi último suspiro*), conocerían un éxito póstumo y convertirían su muerte, el 30 de julio de 1983 en Ciudad de México, en un acontecimiento universalmente sentido.

2.2 Producción filmica de Luis Buñuel

Luis Buñuel tuvo una producción filmica basta donde trató temas que en la época era inconcebible presentar.

El primer filme de Luis Buñuel fue *Un chien andalou*, 1929. Se trata del filme insignia del surrealismo, en el que la narración convencional es descartada.

La película comienza con un prólogo introducido por el proverbial subtítulo: Érase una vez... Un hombre (Buñuel) afila su navaja de afeitar junto a un balcón. Sale, mira la luna, entra, abre uno de los ojos de una mujer y lo secciona mientras una delgada nube atraviesa el globo lunar (aunque se ve que Buñuel no lleva corbata en el balcón, el hombre que corta el ojo lleva una con rayas diagonales).

Su segundo filme *L'age D'or*, 1930. Es también una secuencia de moral y estética surrealista alrededor de dos figuras principales, un hombre y una mujer. El instinto sexual y el sentido de la muerte forman la sustancia del filme. Es una película romántica, realizada con todo el frenesí del surrealismo.

Entre 1946 y 1964, desde *Gran Casino* hasta *Simón del desierto*, rodó en México veinte películas (sobre un total de 32). A excepción de *Robinson Crusoe* y de *The Young One*. Todas las demás películas fueron rodadas en lengua española y con actores y técnicos mexicanos.

Gran Casino, producida por Óscar Dancigers, quien tenía contratadas a dos grandes figuras latinoamericanas, el cantante Jorge Negrete y la cantante argentina Libertad Lamarque. Se trataba, de una película musical.

En el relato, muy melodramático. Libertad llegaba de Argentina para buscar el asesino de su hermano. Al principio sospechaba de Negrete, antes de que los dos protagonistas se reconciasen y llegase la inevitable escena de amor.

El gran calavera, 1949, de Alfonso Torrado. Es un filme convencionalmente moralizante. La versión cinematográfica estaba concebida a la mayor gloria y esplendor del veterano y prestigioso actor Fernando Soler.

En 1950 creó dos de sus más importantes filmes: el primero *Los olvidados*, trata de un grupo de muchachos jugando a los toros que recibe la visita de *El Jaibo*, mayor que ellos, quien acaba de fugarse de un correccional. Junto con Pedro va a vengarse de su supuesto delator, tras intentar atracar a un ciego, don Carmelo, que se gana la vida como hombre orquesta y suspira por los tiempos de orden de su general, el dictador Porfirio Díaz.

En el filme aparece un personaje llamado Pedro quien es rechazado por su madre. Se nos ha presentado entretanto a un niño abandonado por su padre, el Ojitos, que terminará sirviendo de lazarillo al ciego, quien ejerce de curandero en casa de Meche a cambio de un botellín de leche de burra. Será el ciego, por supuesto, quien delatará a *Jaibo* al final del filme. El otro es, *Susana*. La originalidad de éste reside en que la protagonista no sólo representa el amour-fou, sino la realidad misma. Al comienzo de la película vemos como una de las carceleras meten entre gritos y forcejeos a Rosita Quintana en una celda... desde ahí, Susana invoca a ese Dios que la regaña con sus truenos, y el Altísimo, atento como siempre lo está a los melodramas, le manda un relámpago para que la reja de la celda proyecte en el suelo una cruz. Estamos en el reino de la irrealidad, de la convención químicamente pura, y en ese ámbito Buñuel mete una araña peluda que hace retroceder a la perversa cuando va a besar la cruz. La araña representa un mundo onírico e inconsciente, el mundo de los deseos y de los miedos más profundos, pero es sobre todo el primer elemento real, concreto, que se opone a las nebulosidades comúnmente aceptadas del melodrama. El deseo es, pues, la realidad.

Subida al cielo, 1951, narra un viaje en autobús que es una estampa del transporte popular y social.

Con *Robinson Crusoe*, 1952 Buñuel afirmó lo siguiente: "En toda mi vida, solamente he rodado dos películas en lengua inglesa, financiadas por

compañías americanas. Son, por otra parte, dos películas que recuerdo con agrado, *Robinson Crusoe*, en 1952 y *The Young One (La joven)*, en 1960".⁶

Es un naufrago con un perro que debe enfrentar a la naturaleza para poder alimentarse.

La ilusión viaja en tranvía, 1953. Es la historia del robo de un tranvía por dos obreros.

Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz), 1955. La película se inicia en los días de la revolución mexicana de 1910, con un Archibaldo niño que se prueba el corsé de mamá. Una cajita de música deja oír un minué que será el motivo de la película.

En ese caso la cajita permite librarse de quienes uno aborrece, y Archibaldo ensaya con la institutriz, que cae por el impacto de una bala perdida procedente de la calle donde los revolucionarios ganan posiciones. En el suelo, la institutriz ofrece a sus ojos fascinados la muy típica imagen erótica buñuelesca de muslos con ligueros. Archibaldo descubre así, simultáneamente, el erotismo y la muerte, y eso marcará su comportamiento.

Los ambiciosos, 1959. Es la crítica de la dictadura en el cuadro de un Estado imaginario de América Central –donde la mentira, el robo, la tortura y la muerte son moneda corriente.

The young one, 1960. Presenta una serie de relaciones del racista y de un negro perseguido por violación. El racista que ha sobrepasado la cuarentena descubre el amor en una muchachita.

Viridiana, 1961. Don Jaime, vive retirado en una hacienda abandonada desde la muerte de su esposa, ocurrida hace treinta años, cuando recibe la visita de su sobrina quien es novicia en un convento y se parece extraordinariamente a su mujer.

El ángel exterminador, 1962. Muestra a un grupo de personas que, una noche, al término de una función teatral, va a cenar a casa de una de ellas. Después de la cena pasan al salón y, por una razón inexplicable, no pueden salir de él.

Le journal d'une femme de chambre, 1964. Es una introspección sobre la mentalidad y la moralidad de la burguesía francesa de provincias en

⁶ Sánchez, Vidal Agustín. *Luis Buñuel. Obra Cinematográfica*. p. 61

torno a los años 30. La moral formada en instituciones sociales como la religión, la patria, la familia, entre otros.⁷

Simón del desierto, 1965. El filme inicia en el momento en que aparece Simón, quien lleva seis años, seis meses y seis días en su columna (de unos tres metros de altura) y una multitud acude para asistir a su traslado a otra columna más alta, de unos ocho metros.

Belle de jour, 1966. Nos presenta a un joven matrimonio, que se dispone a celebrar su primer aniversario de boda. Viven en un lujoso apartamento. La esposa es frígida. El filme es un ejemplo de la representación del gran teatro del mundo, de la vida social como intercambio de máscaras.

La voie lactee, 1969. A lo largo del filme, las apariciones, milagros y relatos de milagros serán tratados con toda seriedad.

Tristana, 1970. La historia nos presenta a don Lope, un maduro hidalgo que acoge en su casa y seduce a la huérfana Tristana, perdiéndola después por su fuga con el pintor Horacio y volviéndola a recoger ya rico tras una enfermedad como consecuencia de la cual la joven pierde una pierna.

Le charme discret de la bourgeoisie, 1972. Inicia con una cena frustrada por equivocación: el señor y la señora Thévenot y la hermana de ésta, Florence, llegan a casa de los Senechal creyendo haber sido invitados ese día. Pero la señora Senechal no les espera: se ha producido un malentendido y habían quedado al día siguiente. Los recién llegados la invitan a cenar al albergue de la Sabretache, situado en las proximidades de Saint-Germaine-en-Laye y bien conocido por los parisinos. Pero cuando ya están dispuestos a pedir su cena descubren en la habitación de al lado un velatorio: el dueño ha muerto y su cadáver yace tras una cortina. Perdido el apetito, abandonan el lugar.

Le fantome de la liberte, 1974. Un capitán de dragones bebe vino en el cáliz y come las hostias del copón con glotonería. El capitán intenta besar a una estatua que representa a una hermosa mujer, doña Elvira, encima de su tumba, flanqueada por la de un severo caballero también de mármol y en actitud orante...

⁷ Sánchez, Vidal Agustín. *Luis Buñuel. Obra Cinematográfica*. (comentario de Luis Buñuel) p. 275.

Cet obscur object du decir, 1977. Un solo personaje, pero dos actrices que van y vienen a través del relato sustituyéndose y alternándose sin lógica evidente, sin motivaciones narrativas precisas. Representando con ello simbólicamente las tantas caras del alma femenina.⁸

2.3 Los olvidados

Los olvidados
pequeñas plantas errantes
de los suburbios de la Ciudad de México
prematuramente arrancados
al vientre de su madre
al vientre de la miseria

Los olvidados
niños prematuramente adolescentes
niños olvidados
relegados
no deseados

Los olvidados
la vida no ha tenido tiempo
de acariciarlos
y ellos se aferran a la vida
y viven con ella navajazo
limpio.

Jacques Prevert

Óscar Dancigers encontró interesante la idea de una película sobre los niños pobres y semi abandonados. Fue entonces cuando Luis Buñuel y Juan Larrea, ambos españoles elaboraron un argumento, con el título de *¡Mi huérfano, jefe!* sobre un niño vendedor de lotería, propuesto al productor Dacingers quien sugirió algo más serio sobre los niños pobres de México.

⁸ Sánchez, Vidal Agustín. *Luis Buñuel. Obra Cinematográfica*. (comentario de Gian Luigi Rondi), p. 373

Otro título tentativo para este filme era *La manzana podrida*, sin embargo Buñuel optó por el título: *Los olvidados*.

El guión lo empezaron a elaborar Luis Buñuel y Luis Alcoriza pero debido a otros compromisos Alcoriza deja el proyecto, es entonces cuando Juan Larrea y Max Aub continúan desarrollándolo, mientras Pedro de Urdimalas, escritor y compositor de extraordinario oído para el habla popular, demostrada en *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez 1947) adaptaba los diálogos a los barrios bajos de la Ciudad de México.

Entre los años 1947 a 1949 Luis Buñuel, algunas veces acompañado de su escenógrafo el canadiense Fitzgerald, otras con Luis Alcoriza, tuvo la oportunidad de recorrer las “ciudades perdidas” (como Nonoalco, Tacubaya), los arrabales, las improvisadas viviendas, la miseria cotidiana que rodeaba México, D. F. Algo disfrazado, vestido con ropa vieja, miraba, escuchaba y hacía preguntas, entablaba amistad con la gente, utilizando algunas de las cosas que vio en la película. Para Ignacio Palacios quien criticó el filme después del estreno, era inadmisible que Buñuel hubiera puesto tres camas de bronce en una de las barracas de madera. Pero era cierto. Según palabras del propio Buñuel en su libro titulado *Luis Buñuel, mi último suspiro (memorias)* señala “...yo había visto esas camas de bronce en una barraca de madera. Algunas parejas se privaban de todo para comprarlas después de casarse”.⁹

Al escribir el guión Buñuel 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, él quería instalar una orquesta de cien músicos tocando en los andamios sin que se les oyera. Óscar Dancigers, que temía el fracaso de la película, se lo prohibió.

La construcción de este filme fue vigilada muy de cerca por Luis Buñuel haciéndola funcionar en dos planos: el realista y el subliminal. Cualquiera de los dos por separado tiene un sentido, sin embargo juntos se convierten en algo difícil de olvidar.

⁹ Buñuel, Luis. *Mi último suspiro (memorias)*. Ed. PLAZA & JANES, México, 1982, p. 195.

Segundo a segundo percibimos el olvido que sufren los personajes; la presencia de las gallinas en el filme nos inquieta, el uso del palo que sube y baja golpeando una y otra vez nos desconcierta, la música es tortuosa, todos los elementos crean un clima de malestar que como una petición de súplica nos hacen voltear la vista y contemplar el filme.

Para el reparto Luis Buñuel seleccionó actores ya con trayectoria, pero sin la categoría de estrellas: Stella Inda, Miguel Inclán (villano ontológico del cine mexicano) y un grupo de jóvenes actores Alfonso Mejía (en el papel de Pedro), Roberto Cobo (con experiencia de bailarín), Alma Delia Fuentes (la hermana menor), entre otros. El riesgo para el productor Dancigers era grande: una película sin estrellas y con un tema polémico.

El filme fue estrenado en México, el 9 de diciembre de 1950 resultando un fracaso al desatar reacciones violentísimas, manteniéndose en cartelera sólo una semana. Por ello Buñuel señalaba lo siguiente: “uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo que delata un profundo complejo de inferioridad”¹⁰. Sindicatos y asociaciones diversas pidieron inmediatamente su expulsión de México. La Prensa atacaba la película. Los espectadores salían de la sala como de un entierro. Al término de la proyección privada, mientras que la mujer del pintor Diego Rivera, se mostraba altiva y desdeñosa sin decirle una sola palabra, otra mujer, Berta, casada con el poeta español Luis Felipe, se precipitó sobre él, loca de indignación, gritándole que él acababa de cometer una infamia, un horror contra México. Por fortuna Alfaro Siqueiros, otro pintor, que se encontraba en la misma proyección, intervino para felicitarlo. Con él gran número de intelectuales mexicanos alabaron la película.

La razón del rechazo inicial no fue tanto la muestra de la miseria, pues el cine de época, y muy especialmente el mexicano, a su melodramático modo, la mostraba a cada rato, ni tampoco que la cinta no ofreciera soluciones (...) Más chocó, en el fondo, la resistencia en Buñuel a idealizar a los pobres, a ver en ellos meros casos solicitadores de caridad, para unos o de redención social para otros.

¹⁰ Op., cit., p. 195.

Buñuel los trató como seres humanos concretos, verdaderos, tan capaces como cualquiera del amor, la solidaridad, la crueldad, el odio, el crimen, y en ninguno negó la posibilidad de entrever el misterio poético.¹¹

Los olvidados es una muestra donde impera la crueldad: todos son víctimas y victimarios, nadie escapa a ella.

En la siguiente tabla se mencionan los nombres de algunos personajes en su papel de víctimas o victimarios según sea el caso.

VÍCTIMA	VICTIMARIO
Pedro	Madre
Madre	<i>Jaibo</i>
<i>Jaibo</i>	Policía
Julián	<i>Jaibo</i>
Padre de Julián	Alcoholismo
Don Carmelo	<i>Jaibo, Cacarizo y Pedro</i>
Meche	Don Carmelo
<i>Ojitos</i>	Su padre y Don Carmelo

El filme inicia con imágenes de París y Nueva York, mientras la voz en *off* de Ernesto Alonso habla de las grandes ciudades que crecen sin control y de la miseria que observaremos, misma que tendrá lugar en la Ciudad de México. De ahí pasamos al barrio de Nonoalco con sus vías ferroviarias, su pobreza, sus lotes baldíos; donde entra en escena un grupo de muchachos jugando a los toros que recibe la visita de *El Jaibo*, mayor que ellos, quien acaba de fugarse de un correccional por un chivatazo que él atribuye a Julián.

Junto con Pedro va a vengarse de su supuesto delator, pero antes intenta atracar a un ciego, don Carmelo, que se gana la vida como hombre orquesta y suspira por los tiempos de orden de su general, el dictador Porfirio Díaz. Pero el ciego se revuelve con su bastón hiriendo con el clavo que lleva en la punta al muchacho que intenta robarle. La pandilla le sigue hasta un descampado y allí le lanzan barro a la cara (esto se ve en un primer plano), le rompen el tambor en una escena de enorme violencia, apenas repuesto el

¹¹ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, p. 190.

espectador de una anterior en que *Jaibo* ha matado a palos a Julián tras golpearle con una piedra. Junto al ciego aparece una gallina (de color negro), la primera de las muchas que desfilarán durante el filme.

Pedro es rechazado por su madre, que no le da de comer, lo que origina una secuencia onírica: mientras una gallina desciende del techo, su madre se levanta de la cama con la sonrisa y le ofrece unas vísceras que el *Jaibo*, saliendo bajo el lecho donde yace el cadáver de Julián ensangrentado, arrebató.

Se nos ha presentado entretanto a un niño abandonado por su padre, el *Ojitos*, que terminará sirviendo de lazarillo al ciego, quien ejerce de curandero en casa de Meche a cambio de un botellín de leche de burra, con la que ésta (una de las tantas turbadoras adolescentes buñuelescas) frota sus muslos para suavizar la piel. Don Carmelo es el característico ciego del cineasta (avaro, lujurioso y soplón), interpretado magníficamente por Miguel Inclán, uno de los más eficaces “malos” del cine mexicano. Será el ciego, por supuesto, quien delatará a *Jaibo* al final del filme.

Pedro intenta ganarse la estima de su madre trabajando en una herrería, pero el *Jaibo* no sólo se acuesta con ella, sino que roba al patrón de Pedro un cuchillo con mango de plata, de cuya sustracción es acusado Pedro, por lo que se le interna en una granja correccional con el claro consentimiento de su madre. Allí reacciona muy violentamente apaleando unas gallinas y rompiendo unos huevos (en la sala de espera hay graffitis de grandes gallinas pintadas en la pared). Pero el director de la correccional le otorga su confianza y le da un billete de cincuenta pesos para que le compre tabaco fuera del reformatorio. Pedro está dispuesto a hacerse digno de esa confianza, pero se encuentra al *Jaibo*, quien le arrebató el dinero. Pelean y Pedro le denuncia como asesino de Julián. El *Jaibo* se vengará matándolo en el gallinero de Meche, ésta y su abuelo lo arrojan a un muladar en la escena final de la película; poco después de que *Jaibo* caiga abatido por las balas de la policía y se le vea tendido, mientras en sobreimpresión un perro avanza hacia la cámara, y una voz interior repite: “Atención, *Jaibo*, el perro sarnoso. No... no... Caigo en un agujero negro. estoy solo. Solo”. Una voz de mujer replica: “Como siempre, hijo mío, como siempre. Buenas noches”. Y ese buenas noches se encadena con el que saluda la madre de Pedro a Meche y

su abuelo, quienes llevan el cadáver de su hijo en un saco sobre la burra que daba la leche.

A finales de 1950, Buñuel volvió a París y presentó a sus amigos surrealistas en el Studio 28, quienes se sintieron impresionados. La sesión fue un éxito.

Después del Festival de Cannes, donde el poeta Octavio Paz comisionado por el gobierno mexicano, desplegó una amplia actividad en defensa del filme, la película conoció un gran éxito, obteniendo críticas maravillosas.

Los olvidados muestra imágenes irracionales que brotan de la mitad oscura del hombre, en el filme aparecen seres humanos concretos, verdaderos, capaces como cualquiera del amor, la solidaridad, la crueldad, el odio y del crimen.¹²

2.4 El cine mexicano y la temática de la pobreza en la década de 1940 a 1950

El Cine Mexicano tiene una historia y valores que se han ido modificando a lo largo del tiempo, una industria, y una infinidad de temáticas que corresponden cada una a un momento histórico, ideológico, económico y político. En su inicio el cine mexicano empezó a desarrollarse de forma muy discreta.

En 1896, el Ingeniero Salvador Toscazo tuvo a bien importar desde Lyon el primer proyector cinematográfico, iniciando la exhibición en el sitio que recibió el nombre de “Cinematógrafo Lumiere”, en la Calle de Jesús en la capital del país. Posteriormente se trasladó a Plateros y Bolívar en lo que hoy es el centro histórico, en el “Salón Rojo”.

En las zonas rurales fue mucho más lento el cambio, pues en la vida porfiriana sólo se conoció el cine cuando los señores Pogibet y Moulinié llevaron a cabo funciones gratuitas para difundir al cine en la provincia mexicana. En la Revolución el cine perdió auge por la importancia del

¹² Op., cit., p. 190.

movimiento, aunque muchas de las imágenes de los revolucionarios se conservan gracias al esfuerzo de los fotógrafos y de quienes dentro del cine comenzaron esta industria y habían adquirido cámaras y proyectores.

En 1930, se produce la primera película sonora llamada *Más Fuerte que el Deber*. En 1936 fue significativo el estreno del rodaje *Allá en el Rancho Grande*. Es importante contextualizar el momento en que la llamada época de oro del cine mexicano aparece o se va fraguando, puesto que en los primeros años posteriores a la revolución el México que se estructuraba buscaba valores nacionalistas, apareciendo con gran fuerza el cine indigenista, que coincidirá además, con los esfuerzos políticos de integrar a los pueblos indígenas al proceso de desarrollo, y reivindicar los valores nacionales.

La historia del cine indigenista data de los primeros años del siglo pasado; en épocas del cine mudo el yucateco Carlos Martínez de Arredondo se interesó por reconocer y rendir culto a la vida del mundo prehispánico, en donde pretendió destacar los valores de dichas culturas en una película como: *Tiempos mayas*: Un film editado en 1912 y realizado en la hacienda Opichen, que narra las aventuras de un hombre maya y sus relaciones amorosas.

El interés por este tipo de cine se va haciendo presente, puesto que Manuel de la Bandera dirige en 1916 *Cuauhtémoc*, en donde se toca la temática de la crueldad de la conquista. Nadie antes había hecho una propuesta que reconociera la violencia de ese episodio nacional, y la importancia que tuvo para el desarrollo de la cultura nacional.

En los años 30, el soviético Eisenstein realizó una película llamada *¡Que viva México!* que tuvo el interés de ofrecer al público narrativas visuales de contenidos más ricos y profundos. De ahí Carlos Navarro por ejemplo, se inspiró para realizar *Janitzio* de 1934 (fue otra película que aumentaría el interés por la desigualdad en una sociedad que se jactaba de ser desarrollada). Por su parte, Emilio el Indio Fernández ofrece su creación clásica de *María Candelaria* en el año de 1943.

Los realizadores deseaban ofrecer cintas realistas, que hablaran del mundo indígena. De la realidad que vivían, el abandono y la discriminación de los grupos de poder, sobre todo del Estado y de las leyes ignorantes de sus derechos.

Por otro lado, la interpretación de los reconocidos cineastas se consolidaba con el tratamiento que le dieron por ejemplo a *Tizoc* y *Macario*, pero desde lo oficial, el Instituto Nacional Indigenista promovía películas como *Carnaval Chamula*, de José Báez Esponda, *Misión de chichimecas* de Nacho López, centrándose en las costumbres y tradiciones indígenas auténticas.

En la misma época deben considerarse producciones como las de *Santa*, bajo la Dirección de Antonio Moreno, o *Sobre las Olas* de 1932, de Miguel Zacarías y Rápale J. Sevilla. A partir de entonces puede hablarse ya de una industria cuyo interés principal era exponer lo que consideró valores nacionales; al mismo tiempo que algunos directores ponían énfasis en la vida campirana y los ideales de pureza, trabajo y justicia social, otros se centraban en temáticas más urbanas que fueron consolidándose como las que se proyectaron en las décadas de los 40 a 50. Coincidentes con la industrialización del país, el espectador ya no podía identificarse del todo con el mundo rural, sino con la naciente clase obrera que luchaba por conseguir un estatus económico para mejorar su calidad de vida.

El cine de la época de oro (1939-1945) se centro en temas como la pobreza, la lucha de la vida urbana, la injusticia social y la idealización de valores morales como el amor, la fidelidad, haciendo diferencias fundamentales entre hombres y mujeres en una sociedad que se constituía pretendiendo dar a cada género un papel bien definido.

De 1946 a 1950, la vida de la ciudad era presentada con sus aciertos y fracasos, son emblemáticas las cintas como *Los Tres García* de 1946, *Nosotros los pobres*, de 1947.

En el ámbito internacional el cine mexicano había alcanzado prestigio, y una de las figuras más representativas de la industria fue el Indio Fernández cuya narrativa habría conmovido a la escena nacional, con los temas de pueblo, indigenismo e injusticia. Sin embargo, a finales de la década de los 40 y principios de los 50 se sucedieron grandes cambios en la industria, puesto que el cine de Estados Unidos había adquirido ya gran renombre y poder económico, al mismo tiempo que aparecía la televisión dando paso a una nueva forma de entretenimiento.

2.5 Buñuel y la pobreza en el cine mexicano

Luis Buñuel ha sido un realizador importante del cine de habla hispana. Su trayectoria artística consta de 32 películas filmadas en 50 años de carrera, convirtiéndolo en una de las más importantes y prolíficas figuras de la cinematografía mundial. *Los olvidados* es considerada la película que volvió a colocar a Buñuel en la escena internacional, luego de que su impresionante debut fue seguido por dos décadas de relativa oscuridad.

El éxito comercial de *El gran calavera* de 1949 motivó al productor, Óscar Dancigers, a proponerle a Buñuel una nueva colaboración, esta vez con mayores ambiciones artísticas.

A mediados de los años cuarenta la ciudad de México padecía los extremos de una modernidad que marcaba de forma latente la división entre pobres y ricos. Las ganancias extras para empresarios y políticos en relación a las inversiones extranjeras eran notorias; a su vez, la corrupción gubernamental y la proliferación de nuevos ricos ampliaban la brecha social y los contrastes se hacían evidentes a pesar del surgimiento de una emergente clase media.

En ese contexto, una obra como *Los olvidados*, de Luis Buñuel, no sólo rompía con los moldes de una cinematografía que utilizaba las desventuras infantiles como burdo pretexto de una serie de relatos melodramáticos, sino que planteaba una serie de características que se anteponian a las estadísticas oficiales de la época.

Gabriel Figueroa fue el encargado de pintar con luces y sombras esa zona límite de la miseria y el esplendor de un mismo país. Descubría en Nonoalco árido y castigado por un sol calcinante en medio de edificios en construcción el lugar de un México que se alzaba bajo la miseria de una juventud urbana y desposeída.

Por si ello fuera poco, en *Los olvidados* se mostró el éxodo de miles de indígenas que dejaban sus rancherías para probar suerte en ese espejismo urbano en que se había convertido la ciudad, representado en el personaje del *Ojitos*, un niño indígena abandonado por su padre en la capital. Asimismo, el cineasta exponía una suerte de documento sociológico sobre el crimen, la violencia y la falta de oportunidades para los jóvenes. Sus

personajes eran adolescentes, casi niños en una sociedad hostil que crea delincuentes y víctimas sacrificables como lo refiere el ciego Carmelo cuando escucha los disparos que ciegan la vida del *Jaibo*: “¡Ya irán cayendo uno a uno! ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer...!”

Para el director, *Los olvidados*, fue la reaparición internacional después de un prolongado silencio fílmico pasados los escándalos surrealistas de *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930).

Los olvidados fue un filme acerca de la fatalidad del destino, una película sobre lo absurdo e irracional de la vida misma, donde los deseos ocultos, los sueños y las pasiones son los elementos que mantienen vivos a los personajes.

Para Buñuel, *Los olvidados*, era el mejor y más fiel documento sobre la iniquidad social y moral cometida contra una infancia desamparada.

Para Carlos Monsiváis, *Los olvidados*, no es una obra aislada sino la prueba de las relaciones solidarias entre la energía de un medio social y de una ciudad en expansión.

El filme presenta una urbanidad espacial donde sus personajes deambulan, entre los ámbitos externos e internos. El objetivo es transformar ambas cosas al mismo tiempo que nos explica el carácter de cada personaje, además tiene una expresión surrealista cuya trascendencia artística entraña el anhelo de imaginar toda la realidad en una sola imagen y en una sola voz.

Retomando lo anterior, veamos el siguiente ejemplo: cuando *el Jaibo* tiene que responder a la pregunta del Bola en una de las primeras escenas , ¿y qué tal es la de adentro...? (donde se refiere a la correccional), ¿suave? (minuto 22), *el Jaibo* emite la única verdad incontestable en la visión de mundo que este grupo de adolescentes nos ofrece: “Pos la comida no estaba tan pior, a más que yo agarré la mejor cama... pero pos siempre es mejor la calle”. Y el mismo *Jaibo* se reafirma cuando, al encontrar a Pedro fuera de la Escuela Granja, le dice: “te fue bien, ¿o no? Ya ves, andas en la calle”. Lo entendemos, entonces, desde el inicio: la divisa discursiva dominante en la película expresa que siempre es mejor el exterior, la huida hacia ese espacio compartido de una ciudad que crece tanto como su olvido. En la percepción donde el desarrollo urbano genera una “desheredación” aparece la metáfora

surrealista en la que los espacios externos representan un tribunal ciudadano donde la voz de la pobreza cumple con el papel de juez.

Además se pretende conocer y reconocer al olvidado, saber porque éstos jóvenes son distintos, por qué no es posible que formen parte de una familia, cómo es que llegaron a ser ajenos a los demás, es decir, entre la ciudad más y más crece más justifica el olvido maquillado sólo por los escaparates de algunas tiendas.

Las grandes ciudades son capaces de perder la memoria por sus habitantes, hasta llegar a desconocerlos completamente. Para una ciudad en crecimiento una misma persona puede ser culpable e inocente al mismo tiempo. Entonces el *Jaibo*, Julián, Pedro, *el Pelón* o *el Cacarizo* son ejemplo de condenados- rescatables.

Al presentar los espacios externos a través de una retórica, puede observarse el descrédito de Buñuel hacia toda sociedad obligada a cohabitar con su progreso.

El niño o el adolescente, el ciego, el borracho o incluso el pederasta, habitan esa ciudad en construcción. De esa ciudad que observamos en la pantalla se desprende esta ruina en construcción, un espacio que al habitarse olvida, que al urbanizarse deshumaniza y que al edificarse destruye. En efecto, la exhibición de edificios que están siendo construidos o cayendo a pedazos bajo el peso de los años presenta, la percepción de una arquitectura que reconocemos omnipresente en toda sociedad cuyo crecimiento argumenta su empobrecimiento.

Tal idea está presente a lo largo del filme desde que la voz del narrador nos ha explicado al inicio que “las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios, hogares de miseria que albergan niños malnutridos(...)” balance final de la ecuación “progreso en la miseria”, esta ciudad es un lugar en donde el diario acontecer se realiza al abrigo de una urbanidad paradójica. De hecho, el primer gran logro de la película, una vez establecida la novedad que percibimos en sus ironías, consiste en sintetizar realidades aparentemente antagónicas en una sola imagen: en la mísera casa de adobe o en la subdesarrollada chicharronería se inserta la percepción de un paisaje muy progresista o, lo que es lo mismo, en medio de la miseria urbana logra cobrar su expresión la

modernidad que se avecina. Al menos así lo entendemos en muchos de los episodios, como el de la muerte de Julián, quien es asesinado mientras se observa al fondo la obra en construcción de lo que sabemos será un gran edificio.

Cada una de las vidas que el exterior urbano nos entrega representa, a partir de esa constante fusión de realidades, la parte pesimista que los seres humanos enfrentamos frente al destino- que en la cinta es casi sinónimo de progreso.

Desde la voz en “*off*” con que se abre la cinta: “esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista...”, dicho pesimismo nos pone al acecho de su propia culminación antes que a la expectativa de algunos segundos de esperanza posible. No hay, en *Los olvidados*, ese lema que dice: toda vida pudo haber sido diferente en otras circunstancias. Nuestros personajes al salir a la calle volverán a encontrar la dura realidad de siempre.

Para finalizar la descripción de los espacios exteriores que predominan en el filme, tomaremos en cuenta que Buñuel no se toca el corazón al presentarnos esta obra sino que al contrario, nos muestra su increíble capacidad de crueldad, nos muestra el pesimismo de un mundo civilizado. Y es en esta realidad exterior, escenario de la culminación del pesimismo donde se llevan acabo tres muertes: la de Julián, Pedro y el *Jaibo*.

Los protagonistas de este filme se han lanzado a la defensa vital del único ámbito que conoce “la calle”.

Senet explica, en sus análisis sobre la vida urbana y los mitos que su crecimiento genera, que en una sociedad en expansión el adolescente termina significándose como el puente entre la casa familiar y el exterior. Una vez ahí, en esa exterioridad, este miembro de toda familia marginal termina apropiándose de espacios de acción tradicionalmente masculinos. Consecuentemente, instalada en esa geografía externa, se puede percibir la aparición de vínculos casi primitivos entre los nuevos dueños de las aceras, dado que esta integración entre los habitantes de la calle pretende una solidaridad casi mística: estar juntos para salvarse juntos, una especie de “uno para todos y todos para uno” urbano.

Tal sentimiento es afirmado por *Los olvidados* de diversas maneras: cuando acuden frecuentemente a dormir al establo del *Cacarizo*, cuando se unen en el intento de robo, en el castigo al ciego, al compartir una cajetilla de cigarros, cuando el *Jaibo* reparte billetes entre todos, o cuando juntos asaltan al incapacitado que, dicho sea de paso, sobre su tabla rodante sale a la calle insultando esa crueldad exterior.

La unidad en cambio, se traslada a las culpas; así, cuando Pedro trata de evitar ser relacionado con el asesinato de Julián, diciéndole al *Jaibo* que él no ha hecho nada, este último lo trae de regreso a la solidaridad al preguntarle “¿qué, no fuiste a buscarlo?” ¿Qué no te guardaste la mitad del dinero que le quitamos?”, agregando, después, que “ora estamos más unidos que nunca, así es que... ya sabes”. Lo mismo sucede cuando se descubre, siempre en el exterior, que el *Jaibo* es el asesino de Julián, aunque ahora es el *Pelón* quien grita “vámonos antes de que nos agarren a todos”.

La avenida, el traspatio de una fábrica, el solar baldío o el día de mercado representan, pues, la patria violenta que alimenta con cruel condescendencia la fortuita unión de voluntades que los adolescentes practican.

Es así que la ciudad que Buñuel presenta es, para el grupo, una especie de pertenencia, pero de pertenencia impredecible donde se pueden encontrar el pesimismo y la crueldad, incluso de ellos mismos.

Los espacios cerrados son presentados a través de un filtro finísimo donde la protección interior es relativa, pues al observarla la crueldad externa se intensifica. Un ejemplo lo tenemos con Pedro, quien al ser perseguido por su madre, la amenaza con una silla para arrepentirse casi inmediatamente de esto. Muchos espacios internos son presentados como complementos de la violencia externa. Sin embargo es justamente en el interior de su casa donde Pedro al parecer trata de ser diferente, pretende incorporarse a la ternura humana a pesar de su pobreza. Buñuel es aquí donde presenta un descanso para nuestros personajes donde ellos consideran una forma distinta de ser a la que conocen.

Se entiende así que sólo en los espacios cerrados fuera posible el infantil intercambio de afectos que se desarrolla entre Meche y *el Ojitos*.

El espacio en *Los olvidados* no trasciende como urbanidad que se disocia en imágenes externas e internas, de la misma manera en que las calles, como ya se cotejó, no se contradicen ni se anulan a ellas mismas en ese “progreso en la miseria” que las define. Buñuel nos ofrece, así, una realidad que exige de nuestro concurso, de nuestro tránsito por ella, para trazarse en términos que, en apariencia disociados, se expresan en una sola voz.

Consecuentemente, esta “poética del espacio” se convierte también en explicativa del individuo, esto es, en descriptiva de cualquier personaje de *Los olvidados* la escasa ternura que el adolescente nos haya sabido entregar a puerta cerrada intensifica su rostro ante la crueldad externa que en él se ejerce y que él inevitablemente reproducirá.

El todo urbano representado en imágenes únicas y múltiples al mismo tiempo es, así, un juego de espacios en el que cada uno de los personajes que lo transita es un elemento que posee maldad lo mismo que sabiduría. En *Los olvidados* se resume en un ir y venir de casualidades que todo lo conjugan, o, mejor sea dicho, en un ir y venir de azares capaces de explicar una condena lo mismo que un perdón.

Lo que choca con nuestros sentidos, no fue tanto la muestra de miseria, pues el cine de la época y muy especialmente nuestro cine mexicano la presentaba a cada rato, sino la resistencia en Buñuel a idealizar a los pobres, a ver en ellos meros casos solicitadores de caridad para unos, o de redención social, para otros. Buñuel los trató como seres humanos concretos, verdaderos, tan capaces como cualquiera del amor, la solidaridad, la crueldad, el odio y el crimen, y a ninguno negó la posibilidad de entrever el misterio poético. En otras palabras, Buñuel los vio como sus iguales, ni mejores, ni peores. La lección moral de *Los olvidados* se deduce de la natural aversión de Buñuel al moralismo común y corriente de quienes simplifican la realidad para asumir ante ella la posición del juez, del maestro y del ideólogo.¹³

¹³ Por eso, un crítico excepcional, el francés André Bazin, terminó así un artículo sobre la película publicado en la revista *Esprit* (p. 52)

En *Los olvidados*, los rostros más odiosos no dejan de ser la imagen del hombre. Esa presencia de la belleza en lo atroz, esa nobleza humana en la decadencia, convierte a la crueldad en un acto de amor y caridad.

Paz incluiría en su libro *Las peras del olmo* un texto decisivo sobre *Los olvidados*, “*El poeta Buñuel*” que es seguramente lo mejor que se ha escrito en castellano sobre película alguna y que termina así:

Los olvidados no es un film documental. Tampoco es una película de tesis, de propaganda o de moral. La miseria y el abandono pueden darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con que está descrita pertenece al gran arte español. Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y en Galdós. Esos palos – palos de ciego- son los mismos que se oyen en todo el teatro español. Y los niños, los olvidados, su mitología, su rebeldía pasiva, su lealtad suicida, su dulzura que relampaguea, su ternura llena de ferocidades exquisitas, su desgarrada afirmación a sí mismos en y para la muerte, su búsqueda sin fin de la comunión- aun a través del crimen no son ni pueden ser sino mexicanos. Así, en la escena clave de la película – la escena onírica- el tema de la madre se resuelve en la cena en común, esto es, en el festín sagrado. Quizá sin proponérselo, Buñuel descubre en el sueño de sus héroes las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: Coatlicue y el sacrificio. El tema de la madre, que es una de las obsesiones mexicanas, está ligado inexorablemente al de la fraternidad, al de la amistad hasta la muerte: ambos constituyen el fondo secreto de esta película. El mundo de *Los olvidados* está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del “otro”, de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda de la madre. O la aceptación de su ausencia definitiva: el sabernos solos. Pedro, El Jaibo y sus compañeros nos revelan así la naturaleza última del hombre, que quizá consista en una permanente y constante orfandad.¹⁴

¹⁴ Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. México, Editorial Porrúa, 1957, p. 13.

CAPÍTULO TRES

ELEMENTOS SURREALISTAS EN LA NARRACIÓN DE LOS OLVIDADOS

Para la presentación de este capítulo será necesario retomar el concepto del surrealismo, el cual intenta expresar el funcionamiento de la razón, recurriendo al sueño, a la infancia, a la imaginación y a la locura.

Trataremos de justificar lo surrealista del filme al explicar algunos fotogramas que combinan la pasión y la provocación a los ojos de los espectadores.

De la crueldad no estará libre ninguno de nuestros personajes, pues no hay en el filme ni ángeles ni demonios: el niño campesino, exasperado por el ciego, contiene su impulso de lanzarle una piedra. La crueldad extrema, por otra parte, no excluye el humor.

Hay elementos surrealistas presentes en el filme que harán girar los engranes de la narración, entre ellos destacan: La muerte del *Jaibo*, las gallinas, el cadáver ensangrentado de Julián riendo bajo la cama de Pedro, la madre de Pedro en camión con una expresión inquietante, el pedazo de carne cruda que la madre de Pedro ofrece a éste, al *Jaibo* surgiendo bajo la cama y arrebatándole el pedazo de carne a Pedro, la imagen sobre impresionada de un perro famélico y vagabundo corriendo sobre el asfalto, la imagen del ciego, derribado por los vagos, entre otras.

Así, el análisis será dictado por la intuición poética que va ligando al crimen y la miseria con el sueño y el deseo en una síntesis cargada a la vez de afecto y de crueldad.

3.1 La tercera etapa del surrealismo

El surrealismo surge en abril de 1919 y se toma en cuenta por primera vez a partir de 1924, con la aparición del libro titulado *El Manifiesto surrealista*.

André Breton lo definió de la siguiente manera: “es el automatismo psíquico que intenta expresar el funcionamiento real del pensamiento regulador de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”.¹⁵

Al oponerse al racionalismo, recurría al sueño, a la infancia, a la imaginación y a la locura.

En 1924, Breton elaboró una lista donde aparecían publicados los nombres de diecinueve personas que él consideraba surrealistas puros, entre ellos destacaban los nombres de Salvador Dalí y Luis Buñuel.

El surrealismo desafiaba las leyes de la naturaleza, los conformismos sociales y las costumbres del pensamiento. Se dividió en tres etapas. La primera de 1919 a 1923, donde esta corriente fue idealizada, la segunda etapa se conoció como “época razonable” la cual fue de 1925 a 1934 y la última de 1945 hasta 1969 (año en que el grupo surrealista se dispersó).

El surrealismo tuvo recepción en revistas, panfletos, libros y exposiciones que se produjeron entre las dos guerras mundiales.

Fueron los surrealistas en estas condiciones, los promotores de despertar la conciencia de algunas personas.

Se considera la decadencia del surrealismo cuando en Francia en 1968¹⁶

Georges Bataille lo sintió adecuadamente cuando acercó, en una conferencia de febrero de 1948, donde describió a un hombre cansado de soportar el peso del mundo, quien de pronto, veía rojo: entonces se lanzó por las calles golpeaba a los que lo atajaban, al azar, hasta el momento de sucumbir por su parte bajo los golpes de una muchedumbre miedosa.¹⁷

Aunque ficticio o simbólico, el acto asesino surrealista debería darle miedo a nuestra mentalidad actual, mezclada, por otra parte, con la indiferencia...pero si lo miramos más de cerca, este acto espontáneo, donde se perfila una lección política y metafísica: el individuo. La guerra de las naciones, la lucha de clases y de sexos ceden paso a un enfrentamiento inédito: el

¹⁵ Sebbag, Georges. *El surrealismo*. Argentina. Ediciones Buenos Aires, 1994, pp. 8-9.

¹⁶ Op., cit., p., 11.

¹⁷ G. Bataille, *Euvres complètes*. t. XII. París, Editorial Gallimard, pp. 161-162.

individuo autónomo, después de haber escapado de la autoridad de Dios y de la organización del Estado.¹⁸

Para los surrealistas existió un mensaje automático que justificaban con la “entrada de los médiums” y, luego, en el *Manifiesto*, Breton cuenta cómo, una noche, antes de dormirse, oyó una voz que pronunciaba de manera diferente e insistente esta frase: “Hay un hombre cortado en dos en la ventana”. Impresionado por el valor poético del mensaje, decidió con Soupault encontrar un método para acceder a enunciados de este tipo.¹⁹

Las frases del momento anterior al sueño o del momento de despertarse, punto de partida de la escritura automática, merecen que nos detengamos en ellas. Cuando el oído interno oye una frase perfectamente articulada, el poeta no está alucinando, percibe su propia voz. Su estado tampoco es el de un médium que entra en contacto con espíritus durante una experiencia espiritista. A través de ellos habla la voz de un adivino, de un poeta. En estas circunstancias, la palabra, el oráculo, el mensaje importa mucho más que el médium.

Algo que quedó atrapado más rápido que la velocidad loca de la escritura, fue el desposeimiento de uno mismo que no se satisface con un conjunto de imágenes oníricas, eróticas, sarcásticas, con un vocabulario adornado, con una agonía del inconsciente.

Sin embargo, nada detiene el poderoso ritmo de la escritura automática. Pero los escritores surrealistas no se encierran para nada en el lenguaje conocido por todos.

Si bien respetaban la sintaxis, la escritura automática chocaba con la lógica y con la física.

El poema titulado *Decorados* planta imágenes irracionales, detecta fenómenos imposibles. La poesía surrealista era concreta. Los versos no tenían que sonar vacíos. La imaginación podía probar que, al menos, tenía tanto sentido práctico como la razón.

Los surrealistas tomaban en cuenta una comunidad de expresión, de inspiración y de mentalidad, invitaban a los ciudadanos a descifrar el enigma de la ciudad en que vivían. Al caminar por los bulevares, al fisgonear los agujeros

¹⁸ G. Apollinaire, *Les Memelles de Tiresias*. Euvres poétiques. París, Editorial Gallimard, p. 881.

¹⁹ Sebbag, *op.cit.*, p. 12.

de las fachadas, al dar vueltas alrededor de un monumento, al captar en la esquina algún soplo de viento. Actuaban como cámaras fílmicas que podían registrar los rostros reales de los transeúntes e interceptar los incidentes que su imaginación elevaba a la altura de “acontecimientos”.

De esta manera explicaban como el espíritu de los lugares y las formas de una ciudad sobreviven a las generaciones desaparecidas y a los habitantes somnolientos.

Cineastas como Luis Buñuel, Michelangelo Antonioni, Alain Resnais y el escenógrafo Robert Wilson también ejercieron su poder alucinatorio para transfigurar la ciudad y magnetizar las duraciones.

La metamorfosis de los lugares significa también una circulación intensa de afectos, el emplazamiento generalizado de las actividades y de los roles.

A fines de la década de 1950, siguiendo el paso de los surrealistas, los situacionistas sistematizaban la deriva urbana. Combinando el aspecto lúdico y el camino experimental, promovieron un urbanismo unitario. Pero la “técnica de pasaje apresurado a través de ambientes variados”. Es la época crítica en la que la ciudad empieza a temblar sobre sus bases por exceso de urbanización, entrando en una etapa donde la desesperación es un compañero de mesa.

El surrealismo presenta aquellos elementos intrigantes que se presentan en algunos sueños, por ejemplo, en la Introducción al discurso sobre la poca realidad, Breton presenta un sueño que tuvo a finales de 1924:

Así, una de esas últimas noches, en el sueño, en un mercado al aire libre que estaba por Saint- Malo, puse la mano sobre un libro bastante curioso. El lomo del libro estaba constituido por un gnomo de madera cuya barba blanca, cortada al modo asirio, le llegaba hasta los pies. El espesor de la estatuilla era normal y, sin embargo, no impedían para nada dar vuelta las páginas del libro que eran de gorda lana negra. Me apuré a comprarlo y cuando desperté, lamenté no tenerlo a mi lado. Sería relativamente fácil reconstruirlo. Me gustaría poner en circulación algunos objetos de este tipo, cuya suerte me parece eminentemente problemática y perturbadora. Agregaré un ejemplar de cadauno a mis libros para regalarlos a gente elegida especialmente.²⁰

²⁰ Breton, André, *ibid*, p. 24.

Es aquí donde podemos apreciar como los objetos surrealistas, verdaderos fetiches, tienen un formidable poder mágico que atrae nuestra sensibilidad, haciéndonos desear poseer el bien presentado en los sueños.

Para los surrealistas todo llevaba a creer que en el espíritu humano existía un cierto punto en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, entre otras cosas dejaban de ser vistas como contradicciones.

El surrealismo se basó en la asociación libre de poetas y de artistas (André Breton, Arthur Rimbaud, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Charles Baudelaire, entre otros) convencidos de que la línea de suerte entre cada uno de ellos se prolongaba, seguramente, en la mano de los demás.²¹

Durante los años treinta, nuevas firmas de pintores y de poetas aparecieron en los panfletos, los folletos y las revistas surrealistas.

Luego, cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, los miembros del grupo surrealista se dispersaron.

Varios surrealistas fueron fusilados o deportados.

El surrealismo no se limitó a París o a Francia. No solamente acogió extranjeros como Man Ray, Max Ernst, Dalí o Víctor Brauner, sino que reunió gente en todo el mundo. Su vocación internacional se manifestó en exposiciones colectivas espectaculares y que fueron en general exitosas, como las de Santa Cruz de Tenerife (1935), Londres (1936), Tokio (1937), México (1940), Nueva York (1942). En junio de 1947, la declaración Ruptura inaugural en principio fue aprobada fuera de Francia por surrealistas más o menos constituidos en grupos y repartidos en dieciocho países.

La trinidad que honraban los surrealistas, la poesía, el amor y la libertad, era más original de lo que parece hoy.

El poeta que se dedicaba a la escritura automática se liberaba de sus pensamientos comunes al entregarse al poder de la imagen y de la imaginación, del deseo y del inconsciente. Se le revelaba el esplendor metafísico de los barrios de la ciudad que atravesaba como un sonámbulo.

El surrealismo tenía una relación especial con la música y el cine, dos de las artes de esa época. Como en el cine, el poeta proyecta en su existencia un

²¹ Breton. op., cit., p.25

guión, monta planos y secuencias y asocia duraciones. En tanto la música sintetiza el tiempo, el cine analiza las duraciones. La relación especial con la música y el cine, dos de las artes de esa época. Como en música, hay un ritmo, un tono, desplazamientos, una tensión, una liberación en los precipitados de la escritura automática. Como en el cine, el poeta proyecta en su existencia un guión, monta planos y secuencias, asocia duraciones.

En tanto la música sintetiza el tiempo, el cine analiza las duraciones. En un sentido, toda la película, dada la aparición de imágenes y fricción de duraciones, es surrealista. Sin embargo para que una película sea verdaderamente surrealista, se precisan condiciones excepcionales de creación, como en *Un perro andaluz* y en *La edad de oro* de Buñuel y Dalí, en las que se combinan la pasión y la provocación (“Un hombre afila una afeitadora cerca del balcón (...) La hoja de la afeitadora atraviesa el ojo de la joven y lo secciona”), lo irracional y el documental, la cronología y el tiempo sin hilo (era una vez... ocho años después... hacia las tres de la mañana... hace dieciséis años... con la primavera).

Los surrealistas sustituyeron los denominados vínculos naturales de la familia, de la patria o de la religión por relaciones pasionales y excepcionales.²²

Consideraban que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario (...) dejan de ser vistos como contradicciones.²³

3.2 Elementos surrealistas en *Los olvidados*

Una de las películas más estudiadas de todos los tiempos es, sin duda, “*Los olvidados*” del cineasta español Luis Buñuel; por la manera en que la pobreza, la delincuencia, el amor pederasta, el desamor, el incesto e incluso la solidaridad convergen.

Los elementos surrealistas, corren a través del filme de una manera rápida volviéndose cada vez más rudos.

²² HLM: sigla que significa Habitation à loyer modérée y que designa los barrios construidos especialmente por el Estado para los pobres.

²³ Breton, André, *ibid*, p. 24.

El paisaje es tan desolador como los personajes, contrastando con las primeras imágenes que muestran el zócalo, con árboles y coches que enseñorean la ciudad.

Las calles sin pavimento, a las chozas de lámina, al ropaje barato de quienes sobreviven día con día entre la penuria del hambre y el arduo trabajo que apenas es remunerado, nos sacuden.

Posee un realismo cargado de crueldad y ternura, contra un surrealismo cargado de ternura y crueldad.

Las escenas de la vigilia, suponen una voluntad de superar los límites convencionales de lo surreal y las del somnus, suponen una voluntad de superar los límites convencionales de lo real.

El ciego Don Carmelo, lucha contra el tópico del “bondadoso mendigo ciego”.

Este anticonvencionalismo es posible porque Buñuel trata a sus personajes en profundidad. Tal vocación de profundidad, así como el antiguo interés de Buñuel hacia Freud, hace que el filme sea un documento social con atinadas observaciones psicológicas, que son, precisamente, las que abren las puertas a las anotaciones surrealistas del film.

Buñuel, presenta con estos elementos surrealistas una poesía henchida de imágenes violentas e inusitadas. Pero, en el fondo de la película, hay ternura, amor y esperanza, por mínima que sea.

Lo primero que se lee, se ve y se oye en *Los olvidados* parece anunciar una película de propósitos edificantes.

A continuación, se muestran vistas de ciudades extranjeras (Nueva York, París) y, finalmente, de México, mientras la voz en *off* de Ernesto Alonso advierte que las grandes urbes crecen mucho, que eso produce miseria como la que se va a ver, que esa miseria no es en absoluto privativa de México y que los gobiernos hacen todo lo posible por desterrarla.

Cumplidas esas precauciones, las imágenes de un rumbo miserable (Nonoalco) sacuden por verdaderas, y una mención del *Jaibo* precede a la aparición del personaje: un adolescente alto y flaco, con un copete a la moda popular, vestido con una camiseta ceñida de manga corta, y un overol obrero. *El Jaibo* camina arrogante por San Juan de Letrán, pide una torta a un vendedor callejero y huye antes de recibirla al ver a un policía. De la presentación del

Jaibo se pasa a la de otro personaje importante: un viejo ciego (Miguel Inclán), hombre orquesta que hace sonar con un pie una tambora mientras sopla una batería de pitos que le cuelga del cuello y tañe una guitarra. El ciego alterna su actuación ante un auditorio callejero con elogios a Porfirio Díaz... Ríanse, pero en tiempos de mi general había más respeto y las mujeres estaban en casa, no como ahora, que andan por ahí engañando maridos”).

Al caer el ciego, agredido por los jóvenes en un descampado, una imagen de raras y misteriosas cualidades, lo muestra enfrentado a una gallina, primera de las muchas que transitarán por la película como representantes de la irracionalidad y de la huella de lo campesino en el mundo urbano.

Esa persistencia de lo campesino, que quizá tenga que ver con una remisión de Buñuel a su propia infancia, es subrayada por otro personaje: *El Ojitos*, niño abandonado por su padre en un mercado (el padre le ha dicho al hijo que lo espere ahí, y se diría que el chico estaría ahí por una eternidad).

Llamado por la joven Meche (Alma Delia Fuentes, de trece años), *El Ojitos* (“¡qué apodo tan sin chiste!”, comenta el ciego), el niño campesino provoca la admiración de los ciudadanos por su habilidad de mamar directamente de la ubre de una vaca y recibe burlas y muestras de solidaridad de Pedro (Alfonso Mejía) después de preguntarle éste si es fuereño y de contestar el abandonado: “No, soy de Los Reyes”. Pedro, a quien su madre (Stella Inda) cargada de hijos niega la comida que él le ha de robar (“¿por qué te he de querer?” – le pregunta ella, ¿por lo bien que te portas?”)

Es de Pedro el sueño que da lugar a una de las más bellas secuencias oníricas en la historia del cine. Después de que el *Jaibo* asesina por la espalda, de una pedrada, a Julián, joven serio y trabajador (“tiene mucho aire porque no fuma”, se dice de él), Pedro cree ver en sueños, bajo su cama, a Julián ensangrentado y riéndose; después, ve acercarse en cámara lenta (recurso que Buñuel no volverá a usar, o casi) a su madre, que le habla cariñosamente sin mover los labios tampoco los mueve Pedro al contestarle, lo besa y le ofrece un gran pedazo de carne cruda y desgarrada que gotea sangre y que El *Jaibo* arrebatata.

Entre el crimen y el sueño, la superstición: una escena ha mostrado entre lo uno y lo otro al ciego frotar la espalda desnuda de la madre enferma de Meche con una paloma moribunda, pero El *Ojitos* dice que la paloma no curará a

la mujer, sino un diente de muerto que él robó del cementerio una noche de luna. El mismo *Ojitos*, después del estremecedor sueño de Pedro, dará lugar a una escena no por real menos misteriosa y bella: el niño campesino aconseja a Meche embellecer su piel con leche de burra y eso hace a la chica levantarse la falda, mostrar sus piernas cubiertas en parte por unas pobres medias y frotárselas con la leche. Así, una lógica dictada por la intuición poética va ligando al crimen y la miseria con el sueño y el deseo en una síntesis cargada a la vez de afecto y de crueldad.

De la crueldad no está libre ni *El Ojitos*, pues no hay en la película ni ángeles ni demonios: el niño campesino, exasperado por el ciego, contiene su impulso de lanzarle una piedra. La crueldad extrema, por otra parte, no excluye el humor: se lee “me mirabas” en el carrito de ruedas con que se mueve un inválido sin piernas.

También es cruel que Pedro, en su búsqueda del amor, tropiece con las evidencias de una sexualidad perturbadora. Después de que intenta besar la mano de su madre, y de que ella lo rechaza una vez más, el chico se angustia al verla dar escobazos a un gallo que trata de pisar a una gallina. Pedro no verá, pero sí resentirá lo que ocurre a continuación: la madre es sorprendida por *El Jaibo* cuando ella se lava las piernas- imagen paralela a la de Meche frotándose las suyas- y resulta conmovida por la triste historia familiar que el joven le cuenta en tono lastimero: padre desconocido, madre apenas recordada; así, por razones de melodrama, la mujer concede al *Jaibo* la ternura que niega a su propio hijo, y aun se entrega a ese cínico que observa con ironía a uno de los hijos de ella, que no pasa de dos años, cuando la madre le cuenta que se casó a los catorce y enviudó hace cinco. Mientras tanto, Pedro ha sido objeto del amor equívoco: el de un pederasta elegante, con barba, que le ofrece dinero; eso no se oye porque la escena es captada desde el interior de un lujoso escaparate de la avenida Juárez. Tanto Pedro como el pederasta deben huir al acercarse un policía. Después de eso, Pedro tendrá una experiencia muy distinta: al empujar un aparato de feria con otros niños, uno de ellos discute con el patrón abusivo y muestra madera de revolucionario: “Si ese tipo no nos paga dice, lanzando fieras miradas lo sabotaremos”.

Así, después de hacer contacto con dos formas de explotación infantil la del amor pederasta y la del trabajo, Pedro amenaza a su madre con un taburete,

después de que ella lo abofetea, y, vencido, se deja llevar por la mujer al tribunal de menores. Se inicia la parte edificante del filme, que tiene su ironía, pues tanto el juez del tribunal como el director de una ejemplar escuela granja a la que Pedro es enviado hablan de encerrar algo: “deberíamos encerrar a los padres”, dice el juez a la madre, que lleva rebozo y afirma con naturalidad no poder amar a su hijo por no saber quién es su padre; el director de la escuela le dice que preferiría “encerrar la miseria” y no a los niños, observación que avergonzaba a Buñuel por melodramática.

El director de la escuela lanza a Pedro una advertencia que puede sonar a misteriosa y ambigua: “¡Ten cuidado, que también las gallinas pueden vengarse!”, pues el chico, furioso, estrella uno de los huevos que come, pinchándolos con un clavo, contra el objetivo de la cámara, ante el repudio general (“los huevos son pa’venderlos y pa’que comamos todos”), y se dedica a matar gallinas con uno de los varios palos esgrimidos en la película, como uno con el que Miguel Inclán da al aire “palos de ciego” especie de broma de literalidad cuando es sorprendido por Pedro con Meche en las rodillas (ella, ante las palabras sibillas del ciego ha sacado las tijeras).

“¡Malditos, malditos!”, ha gritado el ciego deseando la muerte a todos los jóvenes, y eso suena muy siniestro porque las muertes se producen. Pedro, furioso, exige al *Jaibo* que no se meta con su madre; “¿no?”, ¿aún más?”, contesta el segundo ante las risas de los demás chicos; después, El *Jaibo* mata a Pedro a tubazos en un gallinero, y una gallina pasa sobre el cadáver. La policía, conducida por el ciego, abate en un solar al *Jaibo*, quien, en su agonía, es asaltado por la imagen onírica de un perro que avanza por una calle (mojada). Meche y su abuelo arrojan el cadáver de Pedro a un basurero. Antes, el *Ojitos* ha vuelto al mercado a seguir esperando a su padre.

La muerte de *Jaibo*, con la alegórica imagen sobreimpresionada de un perro famélico y vagabundo corriendo sobre el asfalto, encuentra su complemento en la “voz interior” del muchacho, retrotrayendo sus vivencias a aquellos días en que tenía una madre a la que ya no recuerda: es la muerte entendida como sueño, como reposo acunado por la madre ansiada y desconocida.

La eficacia de la alucinación se corona con la foto fija (expiración del *Jaibo*) que hace detener anormalmente a la nuez de su cuello en su normal

desplazamiento fisiológico. Buñuel consigue así una verdadera e impresionante fotografía de la muerte.

Las anotaciones surrealistas de *Los olvidados* no acaban aquí y muchas de ellas se interfieren con la inquietante y abundante presencia animal, típica de Buñuel, especialmente la de las gallinas en este film. Tal vez la más notable de estas apariciones tiene lugar cuando el ciego, tras ser derribado por los vagos, alza la cabeza y la cámara descubre, frente a él y muy cerca de su rostro, a una gallina negra que le contempla fijamente. Presencia inquietante que gravitará sobre todo el film: cuando la madre de Pedro ataca con un palo a las gallinas su hijo se horroriza al evocarle aquel gesto el asesinato de Julián, pero en el interior del reformatorio Pedro llevará una acción idéntica contra las gallinas de la granja. Recurrencia agresiva que tiene algo de rito mágico, como la ceremonia que lleva acabo Don Carmelo sobando con una paloma la espalda de la mujer enferma. Otro elemento surrealista es (la estructura metálica de un gran edificio en construcción al fondo) en las escenas de agresión al ciego y del asesinato de Julián. Sin embargo, la especulación acerca de los elementos o tratamientos puramente surrealistas de *Los olvidados* se hace muy difícil a causa de las limitaciones que Dancigers impuso.

3.3 Análisis de los elementos surrealistas en la narración de *Los olvidados*

El surrealismo penetra en la historia del filme *Los olvidados* de Luis Buñuel, cada uno de estos elementos captó la atención de aquel público mexicano que lo observó por primera vez en 1950.

El filme, lanzó un desafío al buen sentido, al buen gusto, a las buenas costumbres, provocando un verdadero escándalo en el interior del público al tener la descortesía de dejarlos con un ¿por qué? en el pensamiento. Los elementos surrealistas lograron y siguen logrando estremecernos, al grado de mostrarnos que la vida no va a cambiar, por lo menos no para nuestros personajes.

En el filme se muestra la necesidad del ser humano por experimentar la alegría o el sufrimiento.

La deuda de los surrealistas a Freud es un hecho conocido, así que no sorprende encontrar en **Los olvidados** una proliferación de ellos donde la naturaleza de la realidad no es estable, sino propensa a inagotables variaciones. Basta un leve vuelo de la imaginación para alterar una realidad y convertirla en otra, zúrrela; donde las cosas se metamorfosean ante nuestros ojos, como pasa con frecuencia en los sueños.

Ahora observemos las imágenes, para después en la medida de lo posible extraer el sentido de lo sensible, de lo significativo y de lo simbólico que estos tienen.

Entre las más importantes destacan:

- La muerte del *Jaibo*

Cuando el *Jaibo* muere, vemos la imagen sobre impresionada de un perro famélico y vagabundo corriendo sobre el asfalto. Encuentra su complemento en la “voz interior” del muchacho, retrotrayendo sus vivencias a aquellos días en que tenía una madre a la que ya no recuerda: es la muerte entendida como sueño, como reposo acunado por la madre ansiada y desconocida.



El perro será la única imagen de lealtad y vigilancia protectora que seguirá al *Jaibo* en su muerte, siendo su guardián y su guía.

Este elemento surrealista muestra el desdén de la sociedad hacia este tipo de personas, en la sobreimpresión parece que el perro camina encima del cadáver del *Jaibo*.

Es una imagen cínica de la agresión que el *Jaibo* ejerció durante su vida; en tanto, la imagen del perro será aceptada como una descripción de un vigilante moral.

La foto fija en la expiración del *Jaibo*, hace detener anormalmente a la nuez de su cuello en su normal desplazamiento fisiológico es la fijación u obstrucción que el *Jaibo* tuvo no sólo al final de su vida para respirar sino para relacionarse cordialmente con los demás. Representan además un infinito sufrimiento, entre lo terrestre y el más allá en un contexto de liberación crucial, es el cordón que aún lo une a este mundo, es una idea de frustración y presencia de los demonios en su interior que ya empiezan a castigarlo y torturarlo.

También es un símbolo del miedo y la esperanza como una combinación incómoda.

- Las gallinas

Es una anotación surrealista de *Los olvidados*. Inquietante y abundante, típica de Buñuel que a parecerá a lo largo del filme.

Es una presencia negativa la cual servirá como preámbulo de sucesos de desgracia posteriores. La gallina representará la oscuridad de la muerte, la ignorancia, la desesperación, el pesar y el mal, los niveles inferiores a los que serán capaces de llegar nuestros personajes. El desastre y la tentación estarán indisolublemente unidos en este elemento surrealista.

En la imagen del ciego, derribado por los vagos, alza la cabeza y la cámara descubre, frente a él y muy cerca de su rostro, a una gallina negra que lo contempla fijamente.

Entonces, el ciego y la gallina negra dramatizan la pérdida de los instrumentos y la ausencia de la vista del primero.



Si ponemos atención notamos que tanto el color como el aspecto de las gallinas se modifican a la par de las vivencias de nuestros personajes. Por ejemplo: A Don Carmelo se le aparece una gallina negra cuando es atacado (misma que representa la oscuridad física, psicológica y hasta social de Don Carmelo).

Para Pedro la relación con este tipo de animales es más frecuente, a él se le aparecen en todo momento, tanto en su sueño, como en su casa, en la granja correccional y en su muerte.

Las gallinas muestran la carencia maternal de Pedro y serán estos animales su guía al inframundo.

- El sueño de Pedro



Estas imágenes aparecen cuando Pedro vuelve a su casa en la noche, el mismo día que vio al *Jaibo* asesinar a Julián, en su sueño evoca el rechazo de su madre en darle de comer en la vida real, Pedro le dice que tiene hambre; ella, en camisón, le ofrece un pedazo de carne cruda, en esta imagen, ella está vestida de blanco (un color absoluto de luz, símbolo de pureza, de verdad y relacionado con lo sagrado), aunque tiene unas connotaciones negativas: miedo, cobardía, rendición, frialdad, oscuridad y la palidez de la muerte. Es muestra de la iniciación de la nueva vida que espera al muerto – en este caso a Julián, quien también está presente en el sueño de Pedro--.

El pedazo de carne cruda, que ofrece la madre de Pedro a éste es un elemento que representa el sacrificio, tiene un poder demoledor, será el alimento que acompañará a Julián al inframundo. Simboliza un temperamento colérico en la madre de Pedro. Es un reemplazo de amor en el último minuto que Pedro permanecerá en su casa junto a su “familia”.

Además, en el sueño de Pedro se presenta la sangre como un símbolo de fuerza vital, misma fuerza que Julián ha perdido a manos del *Jaibo*.

- El palo, será un instrumento de castigo

Es un objeto que ejerce un gran poder. En el filme se convierte en una cosa que causa la muerte. Se emancipa su función común y corriente, el objeto que en su función intrascendental es tan sencillo, adquiere propiedades enigmáticas. La fuerza que se le imprime en el filme ayuda a la transformación del objeto como un arma mortífera, un instrumento punzante, peligroso y símbolo maléfico de la barbarie primitiva.

Por ejemplo: cuando la madre de Pedro golpea al gallo por tratar de pisar a la gallina será un recuerdo del asesinato de Julián, sin embargo en el interior del reformatorio Pedro llevará una acción idéntica contra las gallinas de la granja.



- La ceremonia o rito que lleva a cabo Don Carmelo sobando con una paloma la espalda de la mujer enferma (mamá de Meche y el *Cararizo*)



Según la creencia universal, la paloma representa paz, pureza, amor, ternura y esperanza. En este caso, la esperanza es para la madre de Meche y el *Cacarizo* que se encuentra enferma aunque nunca se sabe de qué. Es una imagen divina que le devolverá la salud a esta mujer

En esta imagen el humor surge a menudo de la supresión de una relación lógica entre causa y efecto, dando lugar a situaciones sumamente absurdas, pues después de que Don Carmelo hace la curación a la madre de Meche, intenta abusar de la niña. Frente al evidente peligro que representaba la ingenuidad de esta al buscar la salud de su madre juega sin reparar en depositar su confianza a alguien que no la merece.

El humor irrumpe sin aviso alguno, y a veces va en torno a la sexualidad mal enfocada. Notando la degeneración en algunos de los personajes del filme.

El atuendo de Don Carmelo, por ejemplo sirve para confiar en él pero además Luis Buñuel no deja de subrayar lo grotesco del tipo que se acepta como bienhechor de la familia.

- La estructura metálica de un gran edificio en construcción al fondo) en las escenas de agresión al ciego y del asesinato de Julián.



La toma de este edificio en construcción llega a tener una importancia quizá exagerada durante un período de crisis, ya que refleja el estado ciudadano de la gente en contra de su estado psíquico real. El absurdo latente en el uso del progreso viene a poner al descubierto el absurdo mundo alrededor de nuestros personajes. Además, Buñuel busca en las imágenes los elementos que les ayudarán a registrar la verdadera psique de los personajes. Buñuel estuvo atento al “progreso” como fenómeno social y como modo de expresión personal.

Se da cuenta de que esta construcción falsifica en mucho la realidad de las cosas. El hábil manejo de esta imagen que caracteriza el filme, muestra un México donde ricos y pobres viven las irregularidades del progreso.

- Las tijeras que saca Meche cuando Don Carmelo la sienta en sus piernas.



Son representativas de la oscuridad, se asocian con el miedo de Meche y la maldad de Don Carmelo.

Serán el instrumento de defensa de Meche al saberse expuesta ante un destino que será inflexible e implacable con ella.

Es natural que en un filme sobre la pobreza y sus horrores las imágenes sean agresivas y hay en ésta un acopio deliberado de expresiones de crudeza, y repugnancia.

Muestra un tiempo de crisis para Meche, así que cuando ella saca las tijeras delante de la cara de Don Carmelo, los espectadores se imaginan lo que va a ocurrir.

El filme está lleno de referencias a los crímenes humanos como la violación, explotación y asesinato entre otros.

- La imagen de la cruz aparecerá dos veces en el filme, la primera se observa cuando Pedro esta en la herrería trabajando, la segunda es la que Don Carmelo tiene en su casa cuando le pregunta a *El Ojitos* “¿quién anda ahí?”.



A Buñuel le gustaba utilizar esta imagen en sus filmes, por parecerle ingeniosa y suspicaz. Él estaba seguro de la fuerza que poseía, algo inaudito que hacía a varios hombres luchar contra sus propios instintos.

Uno de los más insistentes es la cruz, con connotación positiva, sugestiva de las fuerzas libertadoras. Una cruz es lo que observamos en la herrería donde Pedro trabajará haciendo esta que él no se pierda a manos de su enemigo; aunque finalmente, es la cruz la que carece de fuerza ante la maldad del *Jaibo*.

En otro contexto, la misma imagen adquiere significación negativa, como la toma en la que el ciego busca al *Ojitos* para echarlo de su casa.

Al final del filme, las cruces solo serán como un mal conjuro que representan una profecía y un sueño.

CONCLUSIONES

Tras haber analizado los elementos surrealistas del filme, conocimos y reconocimos el mundo de nuestros personajes desde otro punto de vista, al sumergirnos dentro de sus emociones, pensamientos, sentimientos y relaciones.

Observamos la relación entre el sueño y el inconsciente, trazamos un puente entre el día y la noche, donde el primero toma al segundo y viceversa.

Entramos en los dormitorios de nuestros personajes, donde el deseo y la curiosidad fueron atizados a pesar de los obstáculos.

Conocimos su manera de sentir, observamos sus espacios, nos sumergimos en su desolación y vimos surgir para algunos de ellos la oportunidad de cambiar.

Conocimos a un ciego que de entrada nos pudo haber dado lástima, sin embargo notamos que no fue así, también vimos como una niña bonita no dudó en defenderse ante la posibilidad de un ataque sexual.

Esto fue posible gracias a los elementos surrealistas que Luis Buñuel imprimió en el filme, quien de esta manera mostró como el espíritu de los lugares y las formas de una ciudad modifican el carácter de sus habitantes.

La metamorfosis de los lugares significó también una circulación intensa de afectos y de roles.

En otras palabras, el filme de 1950, nos colocó ante la presencia de tres temas universalmente fundamentales: la madre, el crimen y el hambre.

Fuentes de consulta

BIBLIOGRÁFICAS

- André, Breton. *Manifiesto del surrealismo*.
Madrid, Ediciones Guadarrama, 203pp.
- Aranda, J. Francisco. *Luis Buñuel. Biografía crítica*.
Barcelona, Editorial Lumen, 1969, 233pp.
- Berinstáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*.
Octava edición. Tercera reimpresión. México,
Editorial Porrúa, 2001, 520pp.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro (memorias)*.
México, Editorial Plaza & Janes, 1982, 251pp.
- Buñuel, Luis. *Una mirada del siglo XX*.
México, CONACULTA Cineteca Nacional, 2000, 45pp.
- Caro, Pio. *Las estructuras fundamentales del cine*.
México, Editorial Patria, 1992, 217 pp.
- Davis, Rib. *Escribir guiones: desarrollo de personajes*.
España, Editorial Paidós, 2004, 207pp.
- García, Riera Emilio. *Historia documental del cine mexicano*.
México, Editorial. FCE. 1998, 230pp.
- Gubern, Román. *Cine español en el exilio 1936-1939*.
Barcelona, Editorial Lumen, 1976, 239pp.
- Gubern, Román. *Historia del cine*.
Barcelona, Editorial Lumen, 1982, 320pp.
- López, Alcaraz Ma. de Lourdes, et. al. *El ABC de la investigación literaria*.
De la monografía a la tesis de grado.
México, Editorial Esfinge, 2008, 125pp.
- Monegal, Antonio. *Luis Buñuel de la literatura al cine (una poética del objeto)*.
Barcelona, Editorial Anthropos, 1993, 255pp.
- Pardo, Jorge. *Luis Buñuel. Entre los sueños y la pesadilla*.
Colombia, Editorial Panamericana, 2004, 139pp.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*.
México, Editorial Porrúa, 1957, 123pp.
- Pimentel, Luz Aurora. *El Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*.
México, Siglo XXI editores. 2002, 190pp.

Sánchez, Vidal Agustín. *Luis Buñuel. Obra Cinematográfica*.
Madrid, Ediciones J. C., 1984, 419 pp.

Sebbag, Georges. *El surrealismo*.
Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 2003, 128 pp.

Tresidder, Jack. *Diccionario de los símbolos*.
México, Grupo editorial Tomo, 2008, 254 pp.

Vargas, Javier. *Los olvidados de Luis Buñuel*.
Canadá, Editorial In Gastón, 2003, 203pp.

HEMEROGRAFICAS

Aviña, Rafael. *Los olvidados*. Cineteca nacional. 2004, Reestreno, pp.22-23

Aviña, Rafael. *Buñuel: "barroco del ascetismo"*. El financiero, 10 de marzo del 2005. Espectador, p. 49

Belinchón, Gregorio. *Buñuel vestido en harapos*. El país, 24 de mayo del 2008, Babelia, p. 20

Paz, Octavio. *Buzón entre dos mundos. De Octavio Paz a Luis Buñuel*. Revista Vuelta. 1993, núm. 201, p. 72

Paz, Octavio, Cannes 1951. *Los olvidados*. El País. 29 de septiembre de 1983.

Peguero, Raquel. *Genialidad cruda*. El Universal. 22 de julio del 2002. Por fin, p.7

Roura, Víctor. *Olvidados y excluidos*. El financiero. 21 de julio del 2005. Cultura, p. 31

Televisa. *"Los olvidados de Buñuel"*. La Prensa. 31 de julio del 2005. espectáculos, p.43

Zamorano, Enrique. *Los olvidados de Luis Buñuel*. 21 de julio del 2005. Cultura, p. 30

FILMOGRAFICAS

Buñuel, Luis. *Los Olvidados*
México, Televisa, 2008.

Buñuel, Luis. *Un chien andalou*.
España, 2002

Buñuel, Luis. *L'age d'our*
Francia, 2003

ELECTRÓNICAS

www.explorandoméxico.com.mx/about-méxico/5/105/
Explorando México. El cine mexicano.

FICHA TÉCNICA

1950 LOS OLVIDADOS²⁴

NACIONALIDAD: México
PRODUCCIÓN: Ultramar Films
PRODUCTOR: Óscar Dancigers²⁵
GERENTE DE PRODUCCIÓN: Federico Amérigo.
JEFE DE PRODUCCIÓN: Fidel Pizarro
ADMINISTRADOR: Antonio de Salazar
DIRECTOR: Luis Buñuel
AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Ignacio Villarreal
REPETIDOR DE DIÁLOGOS: José de Jesús Aceves.
ARGUMENTO: Luis Buñuel; Luis Alcoriza
ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA: Luis Buñuel; Luis Alcoriza; Max Aub;
Pedro de Urdimalas
FOTOGRAFÍA: Gabriel Figueroa, 35mm, B y N
OPERADOR: Ignacio Romero
MONTAJE: Carlos Sava
AYUDANTE DE MONTAJE: Alberto E. Valenzuela
DIRECTOR DE SONIDO: Jesús González Nancy
GRABACIÓN DE DIÁLOGOS: José B. Carles
DIRECTOR DE LABORATORIO DE SONIDO: William W. Claridge
SONIDO: RCA, alta fidelidad
MÚSICA: Rodolfo Halffter basada en temas originales de Gustavo Pittaluga²⁶
DIRECTOR LABORATORIO DE SONIDO: William W. Claridge
ESCENOGRAFÍA: Edgard Fitzgerald
MAQUILLAJE: Armando Meyer
ASESORES ESPECIALES: José Luis Patiño; María Lourdes Ricaud; Armando List Arribudes
UNIDAD DE RODAJE: México
LUGAR Y FECHA DE INICIO DEL RODAJE: Estudios Tepeyac, 6. II. 1950 y en diferentes localizaciones de México D. F.²⁷

²⁴ Premio a la mejor realización y Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes de 1951.

- Premio FIPRESCI en 1951.
- Once de los dieciocho Arieles de la cinematografía mexicana en 1951; entre ellos, a la mejor película, a la mejor dirección, al mejor argumento y a la mejor adaptación.

²⁵ Algunos autores incluyen en este apartado a Jaime Menasco.

²⁶ La música compuesta por Pittaluga fue firmada, por problemas sindicales, por Halffter.

²⁷ Sobre todo por el rumbo de Nonoalco y en Playa de Romita.

LUGAR Y FECHA DE ESTRENO: Cine México (México), 9, XI. 1950.²⁸Francia, 14.XI.1951

FECHA DE LICENCIA ESPAÑOLA: 14.XI.1964

DURACIÓN: 80 minutos

INTÉRPRETES: Estela Inda (la madre de Pedro), Miguel Inclán (don Carmelo, el ciego), Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo ("Jaibo"), Alma Delia Fuentes (Meche), Francisco Jambrina (director de la granja- escuela), Jesús García Navarro (padre de Julián) Efraín Arauz ("Cacarizo"), Sergio Villarreal, Jorge Pérez ("Pelón"), Javier Amescua (Julián), Mario Ramírez ("Ojitos"), Juan Villegas (abuelo de "Cacarizo"), Héctor López Portillo (juez), Ángel Merino (Carlos, ayudante del director), Ramón Martínez (Nacho, hermano del Pedro), Diana Ochoa (madre de "Cacarizo"), Francisco Muller (Mendoza), Salvador Quiroz (herrero), José Moreno Fuentes (policía), Charles Rooner(pederasta), Daniel Corona y Roberto Navarrete (muchachos de la calle), Antonio Martínez (niño), Antulio Jiménez Pons (vendedor), Humberto Mosti (empleado), Pepe Loza, Rubén Campos y José López (muchachos de la granja), Ignacio Solórzano (feriante), Victorio Blanco (anciano del mercado), Juan Domínguez (empleado), Ramón Sánchez y Enedina Díaz de León (vendedores de tortas), Inés Murillo, Rosa Pérez, Miguel Funes Jr., Patricia Jiménez Pons y José Luis Echeverría (niños), Jeanne Rucar, Juan- Luis Buñuel, Ernesto Alonso (voz en off).

EDICIÓN EN VIDEOCASETE: Video Mercury Films/King Home Video. Serie Luis Buñuel, Madrid, 1989.

²⁸ Reestreno, tras el Festival de Cannes, en el cine Prado (México).