



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

***“Los olvidados: una interpretación de la pobreza urbana en la
mirada de Buñuel”***

**SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
INTERDISCURSIVIDAD
CINE LITERATURA E HISTORIA**

**REPORTE DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA
PRESENTA:
ANA CRISTINA OLMOS SÁENZ**

**ASESORA:
MTRA. LAURA EDITH BONILLA DE LEÓN**

Santa Cruz Acatlán, Estado de México

Abril 2006



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 Alfonso y María Cristina, mis padres, por su amor, su filosofía de vida. Gracias por su entrega, comprensión y por instarme a seguir luchando. A ustedes más que a nadie va dedicado este esfuerzo.

A Ros, mi hermana, por existir, por estar siempre a mi lado. Porque es la persona más importante en mi vida, mi alma gemela.

A la Mtra. Laura Edith Bonilla de León por su paciencia, su pasión por la enseñanza, su sabiduría y el tiempo dedicó a la asesoraría de este trabajo. Gracias a usted esto es una realidad.

A mis maestros del Seminario Extracurricular de Cine, Literatura e Historia: Jorge Olvera, Lourdes López, Hugo Hernández y Miguel Góngora por la maravillosa experiencia que me brindaron, por compartir sus conocimientos y amor al cine.

A mis amigas:

Ana Laura Solórzano, por su gran apoyo y cariño. Por transmitirme sus energías, sus ganas de vivir. Por ser ella misma siempre.

A Erika “Kikis” González y Haydeé Pérez Coca por estar siempre al pendiente, sus consejos, por darme ánimos siempre que lo he necesitado.

A mis compañeros de seminario en general. En particular a Edna Campos y Haydeé Hernández por sus ideas, colaboraciones, pláticas, ánimos. Porque “somos y en el camino andamos”.

A todos los integrantes de mi familia, aunque uno no la escoge, pero si se pudiera, a ustedes los elegiría eternamente.

Y, por supuesto, a Luis Buñuel, el genio aragonés, porque sin su obra fílmica este trabajo de titulación jamás se habría realizado. Este trabajo es sólo una interpretación más, pero sus películas continuarán maravillando a miles de generaciones.

ÍNDICE

Introducción	I
1. Luis Buñuel: los sueños y obsesiones de un cineasta	1
1.1 Antecedentes filmicos: Del perfil surrealista de <i>Un perro andaluz</i> y <i>La Edad de Oro</i> , al realismo integral de <i>Las Hurdes</i>	5
1.2...Y todos los caminos trajeron a Buñuel a México	11
1.2.1 <i>Los olvidados</i> de Luis Buñuel: El creador y su materia prima	17
1.2.2 Después de <i>Los olvidados</i> : Las aportaciones del cineasta aragonés a la industria filmica mexicana	23
2. La recuperación de un México en los años cincuenta	27
2.1 Comedia ranchera, melodrama familiar y la ciudad proletaria: un vistazo al cine mexicano alrededor de <i>Los olvidados</i>	33
2.2 La importancia de representar un núcleo social en el cine: <i>Los olvidados</i> en la vida real.	39
3. <i>Los olvidados</i> : La reconstrucción de un núcleo social en la pantalla	45
3.1 Modelo de análisis formal: edificando un camino hacia los personajes de <i>Los olvidados</i>	48
3.2 Los personajes bajo la lupa	52
3.2.1 Los sueños y vicisitudes de Pedro	55
3.2.2 La desolación y los anhelos de El Jaibo	64
3.2.3 El desencanto y la rutina de Marta	72
3.2.4 La conmiseración y la repulsión de Don Carmelo	78
3.2.5 La mirada inocente del Ojitos	84
Conclusiones	90
Fuentes	93

Introducción

*"El cine es un arma maravillosa y peligrosa,
si la maneja un espíritu libre.
Es el mejor instrumento para expresar
el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto."
Luis Buñuel*

Tal como menciona Luis Buñuel, el cine ha sido uno de los inventos de mayor relevancia para la vida del hombre, pues le ha conferido la enorme tarea de transmitir sus ideas, deseos, miedos y obsesiones mediante su propio lenguaje en el cual intervienen signos, códigos, procedimientos y sistemas simbólicos que permiten expresar sentimientos, comportamientos, momentos y situaciones preponderantes en la historia del ser humano.

El cine tiene una cualidad multifacética en la que ha logrado involucrar distintas disciplinas y artes, siempre acoplándolas a su manera de comunicar: combina imágenes y sonidos que corresponden a diferentes códigos (tecnológicos, visuales, gráficos, sonoros y de montaje) logrando articularlos para que nosotros como espectadores logremos captar el mensaje que nos brinda.

La importancia de comunicar en el cine es que permite establecer un diálogo entre el artista y el receptor, quien sufre, se emociona y llora, se identifica con los conflictos de los personajes, se *asume* e interpreta ya no como un espectador, sino como uno más dentro de la historia.

Podemos decir, entonces, que el cine cumple con tres papeles: uno le concede la cualidad de obra de arte, gracias a su vínculo con la fotografía y la pintura, pues comparte códigos visuales con ambas. Otro es como una industria en la que se elaboran historias y sueños que aluden la condición humana. Finalmente, la parte comunicativa en la que interviene la representación, o como dirían Francesco Casetti y Federico Di Chio la construcción de un *mundo posible*, gracias a la relación espacio temporal, la puesta en escena, la estética del color y el guión.

Todo esto lo asentamos para decir que en el presente trabajo nos encargaremos de conocer la representación que Luis Buñuel realizó en *Los olvidados* de la pobreza urbana y la niñez abandonada a través del análisis de cinco personajes de la historia (diégesis): Pedro, El Jaibo, Marta (madre de Pedro), Don Carmelo y el Ojitos.

Antes que nada, debemos señalar aquí que lo que el cineasta aragonés pretendía con el film no era un "reflejo de la sociedad en la década de los cincuenta". Lo que Buñuel deseaba era reproducir su interpretación de la realidad de un núcleo social: uno marginado, encarecido, oculto bajo el manto de la modernidad y la transformación económica por la que se luchaba en el sexenio de Miguel Alemán.

La influencia surrealista del autor le permitió aportar al film una visión menos convencional de la miseria, sacarla de su situación cotidiana y sumisa, en la que el pobre es dulcificado e incluso martirizado para utilizarlo como un objeto más de consumo para una audiencia ávida de identificarse con relatos que concedían un tratamiento más ligero y amable a la condición de la pobreza.

De ahí surgió la inquietud de este reporte, pues Buñuel le otorgó a la miseria el papel que le corresponde: uno en el que los límites de la bondad y la maldad se borran con el fin de dar paso a lo esencial, la pobreza como un doloroso estigma en la vida de la gente, sin por ello restar importancia al discurso, pues gracias a que vinculaba al cine como poderoso medio para transmitir y hacer poesía mediante el uso de encuadres, composiciones y *découpage* (segmentación cinematográfica), *Los olvidados* salió de lo convencional.

Para poder realizar esta investigación tuvimos que recurrir a dos teóricos, ya mencionados anteriormente: Francesco Casetti y Federico Di Chio, que en su libro *Cómo analizar un film*, plantean tres modalidades para abordar el análisis de personaje.

Nos hemos remitido únicamente al análisis de personaje, pues consideramos que son éstos los elementos más importantes dentro de la diégesis y elegimos el modelo formal, que alude al *personaje como rol*, con el fin de rescatar los rasgos, acciones y transformaciones fundamentales de cada uno de los personajes mencionados.

Dentro de este trabajo abordaremos brevemente la vida de Luis Buñuel, su encuentro con el surrealismo y el cine, así como la elaboración de *Un perro andaluz*, *La Edad de Oro* y *Las Hurdes*, las cuales consideramos influencias directas para la realización de *Los olvidados*.

También hablaremos del contexto cinematográfico, político, económico y social en México durante la década de los cincuenta, ya que a nuestro parecer influyó de manera determinante en la hechura del film, así como en la manera en la que el público mexicano acogió la cinta.

Finalmente, nos ocuparemos de establecer la relación entre la representación de la realidad, vista en *Los olvidados* y la realidad misma, vista en el estudio antropológico *Los hijos de Sánchez*, elaborado por Oscar Lewis, para dar paso a nuestro análisis de personajes.

1. Luis Buñuel: Los sueños y obsesiones de un cineasta

Calanda, municipio español de la provincia de Teruel fue el suelo que parió a Luis Buñuel Portolés el 22 de febrero de 1900. Calanda, tierra seca y polvorienta, marcó la vida cinematográfica de Buñuel. Fue también la tierra de los tambores que acompañaron dos de sus películas: *La Edad de Oro* y *Nazarín*.

A los cuatro meses de haber nacido Buñuel, su familia se trasladó a Zaragoza. Sin embargo, muchos de sus recuerdos, sueños y obsesiones vienen de la época que vivió en Calanda. El más claro ejemplo es la pierna mutilada de *Tristana*, que proviene de un milagro obrado, supuestamente, en 1640 cuando la Virgen del Pilar bajó del cielo a restituirle la pierna mutilada a un hombre, después de que una carreta le aplastara.

En Calanda aún se respiraba la Edad Media, que en palabras del mismo Buñuel, se prolongó hasta la Primera Guerra Mundial. En su sociedad se veían las diferencias de clases, al igual que en la subordinación y el respeto de los trabajadores del campo a los terratenientes. El primer automóvil llegó a este lugar ya entrado el siglo XX. La vida del pueblo giraba en torno a los rituales religiosos que anunciaban las misas y alguna que otra ocasión el trance de muerte de algún vecino.

Luis Buñuel tuvo en Calanda su primer contacto con la muerte, aunado a su fe y el despertar de su instinto sexual:

Un día, mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mi un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez. [...] Yo me quedé fascinado [...], adivinando no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre. [...] Otra vez, uno de los pastores de nuestro rebaño recibió una puñalada en la espalda durante una discusión estúpida, y murió. [...] Le hicieron la autopsia en la capilla del cementerio el médico del pueblo y su ayudante que ejercía, además, el oficio de barbero. Estaban presentes cuatro o cinco personas más, amigas del médico. Yo conseguí colarme. La botella de aguardiente pasaba de mano en mano y yo bebía ávidamente, para darme valor, pues mi presencia de ánimo empezó a flaquear cuando oí el chirrido de la sierra que abría el cráneo del difunto y el chasquido de las costillas que le partían una a una. Tuvieron que llevarme a casa, completamente borracho. Mi padre me castigó severamente por embriaguez y “sadismo”¹.

¹ Luis Buñuel y Jean Claude Carrière. *Mi último suspiro*. España, Plaza & Janés, 2001. p. 17

En Zaragoza todo era distinto. La familia de Luis Buñuel se instaló en un piso bastante amplio, una antigua capitanía general que poseía por lo menos diez balcones. Buñuel vivió ahí hasta 1917. Zaragoza, a pesar de tener una mayor proporción de habitantes, también era una ciudad tranquila a la que aún no tocaban las agitaciones de los sindicalistas. Las primeras huelgas y manifestaciones se produjeron en Barcelona y la capital de Aragón entre 1909 y 1917.

A la edad de siete años, Buñuel realizó sus estudios con los jesuitas en el Colegio del Salvador. Él era medio pensionista y su día comenzaba con una misa y terminaba con un rosario en la tarde. Era un internado con una disciplina férrea, constante vigilancia, donde la enseñanza de la religión ocupaba un sitio predominante en la educación de los niños.

En 1908 Luis Buñuel tuvo su primer encuentro con el cine en una especie de carpa, llamada Farruccini, donde incluso las películas eran acompañadas por organillos e instrumentos musicales, o bien, por un fonógrafo.

Animaciones, filmes de Max Linder y Méliès, como *El viaje a la Luna*, películas cómicas americanas y folletines de aventuras fue lo que de niño vio en las salas permanentes que se abrieron en Zaragoza hacia 1914.

Pero fue sin duda la Residencia de Estudiantes en Madrid el hecho que marcó más durante esta etapa al aragonés. Tras terminar sus estudios con los jesuitas, Luis Buñuel fue inscrito por sus padres en esa institución donde permanecería siete años. Lo cierto es que el joven Buñuel aún no tenía definido qué haría de su vida. En aquel entonces uno de sus sueños era ser compositor y quería ir a París a la Schola Cantorum, pero su padre se opuso rotundamente. Por tal motivo Buñuel terminó en la Residencia de Estudiantes, instruyéndose en una “profesión seria”, de acuerdo con los deseos de su progenitor, por lo que cursaría estudios para ser ingeniero agrónomo; pero dejaría al poco tiempo la carrera para cambiarla por la de ingeniero industrial que tampoco fue de su entero agrado.

Tenía otra pasión fuerte, misma que después también quedaría plasmada en casi toda su filmografía: los insectos. De ese modo estudiaría, en el Museo de Historia Natural, entomología.

A pesar de esto, Luis Buñuel decidió realizar, de manera definitiva, la licenciatura en Filosofía, pues su mayor deseo era salir de España y como supo que en varios países solicitaban lectores en español cuyo único requisito era estudiar Letras o Filosofía, se matriculó.

Otra de las cuestiones importantes que le ocurrieron durante esta etapa fue el conocer a dos jóvenes que marcarían su destino: el catalán Salvador Dalí y el andaluz Federico García Lorca, sin duda decisivos para orientarlo hacia su vocación decisiva.

Lorca fue, en definitiva, el mejor amigo de Buñuel y él mismo expresaría la admiración que le causaba. Salvador Dalí llegó a la Residencia de Estudiantes en 1920, mismo año en el que Buñuel fundó el primer cineclub universitario, y a pesar de ser un muchacho tímido también era extravagante. Pronto se unió al dúo Lorca – Buñuel para ser los amigos inseparables con quienes compartió sus inquietudes, veladas en las que al calor de los grogs al ron escuchaban jazz, mientras Buñuel tocaba su banjo y de vez en cuando montaban *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, para su entretenimiento personal. Fueron las épocas de formación del cineasta, que en aquel entonces se interesaba por la poesía de vanguardia, sobre todo el creacionismo y el ultraísmo, interés que no abandonaría y sería una constante en su modo de entender y hacer cine.

Para 1924 se licenció en Filosofía y continuaba con la idea de abandonar el país. Dicha oportunidad se le presentó al año siguiente cuando se iba a crear en París un organismo llamado Sociedad Internacional de Cooperación Intelectual y cuyo representante de España sería Eugenio d'Ors. Buñuel expresó al director de la Residencia de Estudiantes su deseo de acompañarlo en calidad de secretario y aceptaron su candidatura. Cinco años permaneció en París y fueron los definitivos en su formación cinematográfica, así como sentimental, pues en 1925 trabajó como asistente de Jean Epstein y conoció a Jeanne Rucar, su futura esposa.

Pero para encontrarse con el cine y el surrealismo aún faltaba tiempo, pues en sus primeros años de estancia en París sólo tenía contacto con pintores españoles y sus experiencias iniciales como director se dieron en el campo del teatro. A finales de 1926, gracias a una humilde puesta en escena de *Hamlet*, le ofrecieron la dirección escénica de un proyecto – el *Retablo del Maese Pedro* – de Manuel de Falla, que se estrenó con éxito en Ámsterdam.

Sin embargo, el cine ejercía una atracción mucho mayor y él mismo confesaría que desde su llegada a París iba al cine con frecuencia, gracias a un pase de prensa proporcionado por un amigo, por lo que pasaba algunos días viendo películas norteamericanas en proyección privada, por las tardes acudía a algún cine de barrio y por la noche iba al *Vieux Colombier* o al *Studio des Ursulines*.

Buñuel escribía críticas de todos esos filmes que eran publicadas en Madrid y las “feuilles volantes” de los *Cahiers d'Art*, prestigiosa publicación especializada en cine. Las

películas que más le agradaron en esos años fueron *El Acorazado de Potemkin*, de Serguei M. Eisenstein; *El último hombre*, de Murnau y las de Pabst. Pero el film que definitivamente lo impresionó y el que lo llevó a ser director de cine fue *Las tres luces* (*Der müde Tod*, 1921) de Fritz Lang:

“[...] comprendí sin la menor duda que yo quería hacer cine. [...] Algo que había en aquella película me conmovió profundamente, iluminado mi vida. Esta sensación se agudizó con otras películas de Fritz Lang como *Los Nibelungos* y *Metrópolis*. Hacer cine. Pero ¿cómo? Yo, un español y un crítico de ocasión, no tenía eso que se llama relaciones”².

Su afición lo llevó a ingresar ese mismo año en la Académie du Cinéma, que acababa de fundar el director Jean Epstein. Allí el director ruso enseñaba sobre todo interpretación, pero de su convivencia surgió la oportunidad que Buñuel tanto había esperado y trabajó como su asistente en los rodajes de *Mauprat* (1926) y *La Chute de la Maison Usher* (1928). Sin embargo, tuvo discrepancias con Epstein, más que nada por diferencias de opiniones sobre el director Abel Gance a quien Jean admiraba y a él no le agradaba su trabajo. A partir de ello hubo una fuerte ruptura entre ambos. Después de esto Buñuel minimizó siempre la importancia de su aprendizaje técnico al lado de Epstein, quien le advirtió que tuviera cuidado, pues percibía tendencias surrealistas en él.

Luis Buñuel se acercó al surrealismo como un imán. Había quedado impactado desde que dos miembros del movimiento habían ocasionado algunos desperfectos en la cafetería *La Closerie des Lilas*, que él solía frecuentar. Además se sentía atraído por las formas de expresión irracional, es decir, la ruptura del orden lógico de lo establecido. Quizás sintió que este movimiento artístico daría el cauce correcto a su inspiración y así fue. Los surrealistas proponían que el individuo se liberara de restricciones sociales y religiosas para expresar libremente su sexualidad y diera rienda suelta al inconsciente, esto sin contar con que fue de las primeras vanguardias que utilizó al cine como medio de expresión. Es así como el cine, como nuevo medio, comenzó a adquirir una resonancia artística que le había sido negada hasta entonces.

Todo esto le permitió a Luis Buñuel experimentar en un campo vasto y expresarse a sus anchas, aún sin tener amplios conocimientos teóricos, pues su objetivo fue el demostrar la relación existente entre el cine y la poesía; el cine como expresión artística, premisa que intentó

² *Op. cit.* p. 100

exhibir desde sus inicios ya serios, es decir, como director de *Un perro andaluz* (1929) y *La Edad de Oro* (1930).

1.1 Antecedentes filmicos: Del perfil surrealista de *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*, al realismo integral de *Las Hurdes*

Como se mencionó en el anterior apartado, para Luis Buñuel el cine tenía un estrecho lazo con la poesía, entendida no como una modalidad de lenguaje literario; sino como misterio, como la región de la percepción que se abre a lo indecible y de la que sólo el arte puede dar cuenta:

“El misterio, elemento esencial en toda obra de arte, falta, por lo general, en las películas. Ya tienen buen cuidado los autores, directores, productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía”³.

Esto bien podría complementarse con la visión que André Breton, padre del surrealismo, tenía del cine:

“La fuerza del cine, que puede (y debe) ser el mayor trampolín desde donde el mundo exterior podrá zambullirse a las aguas magnéticas y brillantemente negras del subconsciente, de la poesía y del sueño”⁴.

De esta manera el surrealismo expresa una rigurosa relación del sueño con la poesía y el discurso cinematográfico, lo que como antes se mencionó, dio a Buñuel la libertad de trabajar con estos elementos en lo que José de la Colina se ha empeñado en llamar “díptico surrealista” al referirse a las dos primeras películas del cineasta aragonés.

En 1929, Luis Buñuel junto con Salvador Dalí crean *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*). La película nació de la fusión de sueños de ambos. Dalí invitó a Buñuel a pasar unos días en su casa de Figueras⁵. Al llegar, le contó al pintor catalán una visión que tuvo en el que una nube cortaba a la luna y una cuchilla de afeitar mutilaba un ojo. Dalí, por su parte, le contó una alucinación en el cual veía una mano llena de hormigas. A partir de estos dos sucesos decidieron hacer el guión para un film que escribieron en menos de una semana y la única regla

³ Antonio Monegal. *Luis Buñuel. De la literatura al cine*. España, Anthropos, 1993. pp. 95 – 96.

⁴ Antonio Costa. *Saber ver el cine*. España, Paidós, 1986. pp. 86 – 87.

⁵ Sergio Colmenero, “La confluencia de dos sueños”, *La Jornada*. 26 de marzo de 2000. *La Jornada Semanal* (suplemento). No. 264.

impuesta fue la de no aceptar ideas o imágenes que pudiesen dar lugar a explicaciones racionales, psicológicas o culturales⁶.

Debido a la naturaleza del guión pensó que ningún productor aceptaría llevarla a cabo. Por tal motivo, decidió pedirle a su madre una cantidad de dinero para producirla él mismo.

Buñuel regresó a París y se puso en contacto con los intérpretes Pierre Batcheff y Simone Mareuil, con Duverger, el operador y con los estudios Billancourt. En quince días rodó la película.

Un perro andaluz se dio a conocer gracias a un amigo de Buñuel de los *Cahiers d'art*, quien le presentó a Man Ray, pintor y fotógrafo norteamericano, que estaba implicado en el movimiento surrealista. Éste acababa de realizar un documental sobre la mansión de los vizcondes de Noailles (quienes posteriormente financiaron *La Edad de Oro*) y estaba buscando un complemento de programa, por lo que se encargó de poner en contacto a Buñuel con Luis Aragon, quien se mostró interesado en el film.

Aragon y Man Ray vieron *Un perro andaluz* en el *Studio des Ursulines* y quedaron convencidos de que era netamente surrealista, por lo que le propusieron al aragonés un encuentro con todo el grupo en el café *Cyrano*, donde celebraban sus sesiones. Ahí conoció a Max Ernst, André Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara, Tanguy, Magritte, entre otros, quienes le prometieron asistir a la primera proyección pública en las *Ursulines*.

Aunque Buñuel se encontraba inseguro por la respuesta del público que asistió a la première – los surrealistas habían abucheado *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac sobre el guión de Antonin Artaud –, la respuesta fue sumamente favorable. Cabe mencionar que *Un perro andaluz* fue estrenada posteriormente en el *Studio 28* y que el dueño del lugar, Mauclair, la compró en mil francos.

Tras el éxito de su primer film surrealista, Buñuel continuó con algunas ideas para crear otra película, entre las que figuraban una carreta llena de obreros atravesando un salón elegante y un padre matando con una escopeta a su propio hijo por haberle tirado la ceniza del cigarrillo y las fue anotando para comentarlas con Salvador Dalí quien se mostró interesado en el nuevo proyecto.

⁶ Esto refuerza la cita que Luis Buñuel realiza en su conferencia “El cine, instrumento de poesía” en la que sostiene que el cine “es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto”, pues por su funcionamiento, es el que más se parece a la mente humana en estado de sueño. Ver Antonio Monegal. *Op. cit.* p. 96.

Zervos, otro de los colaboradores de *Cahiers d'art*, puso en contacto a Luis Buñuel con Georges – Henri Rivière quien a su vez lo presentó con los Noailles, un matrimonio aristócrata que había quedado impactado con *Un perro andaluz*. Después de una labor de convencimiento, (hay que recordar que los surrealistas criticaban fuertemente a la burguesía y a la aristocracia) el aragonés decidió ir a cenar a su casa. Fue ahí donde Charles Noailles le propuso ayuda económica para la elaboración de una nueva cinta, que no sería otra que *L'age d'or* (*La Edad de Oro*, 1930).

En esta nueva producción, supuestamente colaboraría de nuevo con Dalí, pero tuvo problemas con él. Ya no se ponían de acuerdo en nada, por lo que se separaron de manera amistosa y continuó con la escritura del guión en la finca de los Noailles en Hyères.

La Edad de Oro se estrenó a finales de 1930 en la sala *Pantheon*, cerca de la Sorbona en una función exclusiva para la aristocracia europea, lo que resultó un escándalo y se tomó como una ofensa de los Noailles, quienes fueron expulsados de clubes importantes y repudiados por las familias de abolengo.

Poco después, el film se estrenaría en el *Studio 28* y durante seis días la proyección de *La Edad de Oro* fue a sala llena. Pero el séptimo día las Juventudes Patrióticas y los Camelots du Roi, grupos de jóvenes ultraderechistas, irrumpieron en la sala y se manifestaron en contra rompiendo mobiliario, lanzando bombas y destruyendo obras de Dalí, Tanguy y otros que se exhibían en el vestíbulo. El resultado fue que las autoridades parisinas prohibieron la película. Pasaron más de cincuenta años para que se levantara el veto y sólo hasta 1981 volvió a exhibirse *La Edad de Oro* en París.

Tras exponer de manera general cómo surgen ambos filmes es necesario regresar al desempeño del cine como medio de expresión para esta vanguardia artística. Como se había mencionado anteriormente, el surrealismo se interesó por la cinematografía debido a la similitud que guardaba con el mecanismo del subconsciente. Éste, junto con el dadaísmo, desempeñó un papel preponderante al dar al cine un campo de experimentación amplio⁷.

⁷ En general, los cineastas de vanguardia provenían de la pintura y consideraron al cine una extensión de ésta, por lo que la imagen pasó a ser el aspecto principal de la narración. El cine vanguardista experimentó con recursos y técnicas de composición, así como numerosos usos de las cámaras: angulaciones inusuales, efectos ópticos y distintas velocidades de filmación. Las vanguardias intentaban descartar la visión tradicional y enseñar nuevas maneras de mirar. Algunos filmes, sin embargo, se desarrollaron fuera del surrealismo, tal es el caso de *Le ballet mécanique* (1924) del pintor Fernand Léger, o la anteriormente citada *La coquille et le clergyman* (1927) de Germaine Dulac. Aunque ambas películas presentaban elementos propios de dicha

Fue con la creación de *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*, que se vio al cine como una poderosa vía de manifestación artística, en el que intervenía la poética de los objetos y la posibilidad de transmitir las peculiaridades del surrealismo. Lo importante es que el cine era un medio maleable a las exigencias de esta vanguardia, se podía recurrir al montaje y a la construcción de secuencias como si fuera “escritura automática”. Ambos filmes de Buñuel representaron y sintetizaron el movimiento artístico, pues en ellos se recurre a las imágenes sin control racional y extraídas de diversos contextos, de asociación libre, en especial de los sueños⁸.

Pero, continuando con Luis Buñuel, gracias a su amistad con los Noailles, el delegado principal de la *Metro Goldwin Mayer* en Europa conoció *La Edad de Oro*. Esto le permitió viajar a Hollywood en diciembre de 1930 con el fin de aprender la técnica americana al asistir a rodajes de películas en calidad de observador. Fue en Estados Unidos donde Buñuel conoció a Chaplin, a Dolores del Río, al director francés Jacques Feyder y a Bertolt Brecht entre otros y también fue en ese país donde se enteró del escándalo que produjo *La Edad de Oro* durante su estreno en París, gracias a que le mandaban todos los periódicos de la capital francesa.

Después de esta breve etapa en Estados Unidos, Buñuel regresó a Europa. Era abril de 1931 cuando retornó a Madrid, dos días antes de proclamarse la República española. Continuó participando en las actividades del grupo surrealista hasta 1932, cuando algunos de sus miembros – Sadoul, Aragon y Pierre Unik, entre otros – decidieron apartarse del movimiento y unirse al partido comunista. Aunque Buñuel fue gran simpatizante y perteneció de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR) de la sección de cine nunca se unió a él completamente, pues en sus propias palabras: “Era impaciente por naturaleza y no podía soportar el orden del día, las interminables consideraciones, ni el espíritu celular”⁹.

Otra de las causas por las cuales el aragonés decidió alejarse del movimiento surrealista fue porque éste comenzaba a tener una inclinación por el esnobismo, así que dejó de asistir a las reuniones y salió sin resentimientos.

vanguardia fueron violentamente rechazados. De igual forma sucedió con los guiones de los poetas Soupault y Desnos, sin embargo una poesía de éste último logró inspirar el film *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray que sí fue aceptado por los surrealistas. Ver Antonio Costa. *Saber ver el cine*. España, Paidós, 1986. p. 87.

⁸ Ramón Carmona *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, Cátedra, 2002. p. 222. El autor sugiere que *Un chien andalou* “se ofrece al espectador como una cadena metafórica de imágenes que reproducen el fluir del sueño: un cabal ejemplo de *cine poético* en el que las relaciones causa – efecto del montaje narrativo clásico están abolidas o cuando menos distorsionadas”.

Fue en España donde Luis Buñuel realizó su tercera película: *Las Hurdes (Tierra sin pan)* en 1932. Este trabajo marcó su separación del surrealismo puro, al tratarse de un documental sobre una región montañosa en Extremadura de gran miseria, en la cual sus habitantes desconocían el pan tierno. Para la preparación de este film, el cineasta aragonés se instruyó estudiando la tesis del director del Instituto Francés en Madrid, Maurice Legendre.

Las Hurdes fue financiada por su amigo anarquista Ramón Acín. Para rodar la película, Buñuel invitó a Pierre Unik para que fungiera como su ayudante y al camarógrafo Elie Lotar. El presupuesto de *Las Hurdes* fue muy modesto – veinte mil pesetas – y se dio como plazo un mes para terminarla. La realización tuvo algunos inconvenientes, como el dormir en un modesto albergue, hacer dos horas de camino en coche para después subir las montañas a pie con todo el equipo y finalmente el hecho de que Buñuel, ya sin dinero, tuviera que hacer el montaje en Madrid, sin moviola, en una mesa de cocina.

La primera proyección de *Las Hurdes* se realizó en el “Cine de Prensa”. La película era muda, por lo que Luis Buñuel tenía un micrófono para comentarla al público. Ésta fue presentada después al presidente del Patronato de las Hurdes, el doctor Marañón, pues el aragonés pensó que les ayudaría a darla a conocer, ya que grupos de extrema derecha la habían censurado. Sin embargo, la respuesta de Marañón fue negativa y más tarde le hizo la propuesta de que filmara las danzas folklóricas de La Alberca, so pretexto de que no siempre se debía enseñar “el lado feo y desagradable” de la región extremeña. Buñuel se negó a mostrar un “nacionalismo barato y abominable”¹⁰. El resultado fue que la película continuó vetada.

Lo esencial de este film es que Buñuel manifestó la necesidad de encontrar un realismo integral, en donde sus motivaciones éticas y artísticas quedaron descubiertas, así como su participación en el cine documental, mismo que cultivó en su periodo como montador y productor¹¹.

⁹ Luis Buñuel y Jean Claude Carrière. *Op. cit.* p. 158.

¹⁰ *Ibidem* p. 162.

¹¹ Buñuel contribuyó como documentalista durante la guerra civil española, lo que quedó plasmado en el film de propaganda de la República *España leal en armas* (1937), elaborado a partir de las filmaciones de corresponsales de guerra y que fue editado en París. Ver Fernando Ros Galiana y Rebeca Crespo y Crespo. *Guía para ver y analizar Los olvidados*. España, Nau Llibres/ Octaedro, 2002. p. 85

Este concepto de realismo integral debe entenderse como la obligación que sentía Buñuel con el espectador de realizar películas en cuya representación de la realidad no faltase la parte onírica, ya que sin ella sería una visión incompleta¹².

En su conferencia “El cine como instrumento de poesía” el cineasta confirma esta inquietud al hacer una crítica a la corriente neorrealista italiana:

La realidad neorrealista es incompleta, oficial; sobre todo, razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones. Confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro. «Lo más admirable de lo fantástico», ha dicho Andre Bretón, «es que lo fantástico no existe, todo es real.» Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo, expresaba mi inconformidad con el neorrealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino en el que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso [...] Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle.¹³

La importancia de abordar esta trilogía de producciones buñuelianas se debe a que son una fuerte influencia en *Los olvidados*, película que aborda este estudio. A pesar de transcurrir entre ésta y *Las Hurdes* dieciocho años de diferencia, más adelante se verá que en *Los olvidados* se plasma este realismo integral presente en el discurso de Buñuel, no sólo como una manera de representar la realidad, sino también de interpretarla. Para comprobar esto, baste decir que en ambos filmes impera la desesperanza y el destino trágico, en el que el director marca su distancia por medio del comentario de introducción en *Los olvidados* y en *Las Hurdes* al final¹⁴. Aunque las

¹² Los temas que a Buñuel le interesaba plasmar eran los que tuvieran un estrecho contacto con el sentir y el pensar del espectador: “[...] si el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas o angustias de algún personaje de la pantalla, deberá ser porque ve reflejadas en aquél las alegrías, tristezas o angustias de toda la sociedad, y por tanto las suyas propias. La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social, etc., son cosas que, por afectar a todos los hombres de hoy, afectan también al espectador [...]”. Ver <http://www.temakel.com/seccine.htm>

¹³ *Ídem*.

¹⁴ Al sonorizar el documental durante la guerra civil española, el realizador cuidó las versiones francesa e inglesa destinadas para su comercialización a nivel internacional. Con el fin de ganar la solidaridad para el gobierno republicano, en algunas de éstas se añadió un rótulo que aseguraba: “La miseria que esta película les acaba de mostrar no es irremediable” y terminaba así: “Con ayuda de los antifascistas de todo el mundo, la

similitudes que guarde *Los olvidados* con el díptico surrealista sean pocas o se reduzcan a la secuencia del sueño, no debemos dejarlas de lado, ya que a pesar del distanciamiento que Buñuel tuvo con el surrealismo, realmente nunca se desprendió de su influencia, sólo que en este caso optó por abordar las tribulaciones y problemas que agobian al ser humano, aunadas al misterio poético¹⁵.

1.2...Y todos los caminos trajeron a Buñuel a México

Luis Buñuel se casó en 1934 con su novia Jeanne Rucar y ese mismo año tuvo a su primer hijo, Juan Luis. Anteriormente el cineasta había estado trabajando en el doblaje de películas de la *Paramount* en París, pero le ofrecieron el puesto de supervisor de doblajes de las producciones de la *Warner Brothers* en Madrid, trabajo que le duró entre ocho y diez meses.

Un año después, sin dinero o ideas para realizar una nueva película y ante el veto que se le impuso a *Las Hurdes*, Buñuel planteó a Ricardo Urgoiti, amigo suyo y dueño de una cadena de cines independientes, que formaran la productora Filmófono con la intención de competir contra las industrias transnacionales que se habían establecido en España desde 1932.

El objetivo de Buñuel y de Urgoiti era realizar un cine comercial, en el que practicaran las técnicas hollywoodenses de la producción en serie. De este periodo se conocen algunas películas como *Don Quintín el amargao*¹⁶, *La hija de Juan Simón*, *¿Quién me quiere a mí?* y *¡Centinela alerta!*, todas ellas filmadas entre 1935 y 1937. En calidad de productor Luis Buñuel revisó el proceso de realización de los largometrajes antes mencionados. Sin embargo, para salvar su imagen de cineasta de vanguardia exigió que su nombre no apareciera en los créditos de las cintas. El éxito económico y el reconocimiento dentro de España e Hispanoamérica que Filmófono obtuvo, se vio mermado por la irrupción de la guerra civil de 1936 – 1939.

tranquilidad y la felicidad dejarán paso a la guerra civil y con ellos desaparecerán para siempre los focos de miseria que esta película les ha mostrado”. Ver Agustín Sánchez Vidal et. al. . *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. España, Fundación Televisa, 2004. p. 18.

¹⁵ Buñuel reitera en “El cine como instrumento de poesía” que su crítica al neorrealismo no es en contra de representar la realidad del hombre: “No crean por cuanto llevo dicho, que sólo propugno por un cine [...] escapista, que desdeñoso de nuestra realidad cotidiana pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. Aunque muy brevemente, he indicado hace poco la importancia capital que le doy al film que trata sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres”.

Ver <http://www.temakel.com/seccine.htm>

El mismo Buñuel afirmó que los acontecimientos que en esa época hicieron arder a Europa lo mantuvieron alejado del cine y es verdad, porque aunque nunca se jactó de ser un activista político, el aragonés participó en actividades de apoyo a la República española. Llegó incluso a ser espía durante los años de la guerra civil.

La rebelión capitaneada por Francisco Franco lo sorprendió en Madrid, en donde más de una ocasión arriesgó la vida para salvar la de los otros partidarios del gobierno republicano. En 1937 Buñuel fue enviado a París para encargarse de la oficina de propaganda filmica a favor de la República. Ahí también ayudó a André Malraux a rodar *Sierra de Teruel* y a Joris Ivens a realizar un documental sobre el ejército republicano *Tierra de España*.

Durante dos años Buñuel viajó por todo el continente europeo con el fin de promover el régimen democrático y al mismo tiempo para obtener secretos de espías poco escrupulosos. Poco antes del triunfo de Franco, el cineasta aragonés fue trasladado a Estados Unidos con la intención de que supervisara las películas que se rodaban en Hollywood para apoyar a la República.

Sin posibilidad de trabajo en Hollywood, tras la prohibición a tratar la temática de la guerra civil española por parte del gobierno estadounidense, Buñuel trata de involucrarse en otra clase de proyectos e incluso de venderle algunos *gags* a Charles Chaplin para sus películas.

Sin dinero y oportunidades laborales se trasladó a Nueva York. En la gran manzana conoció a John E. Abbot, subdirector del Museo de Arte Moderno (MOMA) y a su mujer Iris Barry, responsable de la Filmoteca de dicha institución. Buñuel aseguró que fue Iris la que le mandó un telegrama en el cual prometía darle alojamiento. Cuando se vieron, ésta le comentó la idea de Nelson Rockefeller acerca de la creación de un comité de propaganda destinado a los países de América Latina llamado *Coordination of Interamerican Affairs*, que se encargaría de analizar películas con fines de difusión¹⁷, pues acababa de empezar la Segunda Guerra Mundial.

¹⁶ Más tarde Luis Buñuel retomaría esta historia en México y el productor Óscar Dancigers la bautizaría como *La hija del engaño* (1951), cinta que de acuerdo con el aragonés pudo haber tenido mayor éxito entre el público de españoles exiliados, de no ser porque se le cambió el nombre.

¹⁷ A Buñuel se le invitó a participar en este comité y su primera tarea fue revisar y editar dos películas alemanas: *El Triunfo de la Voluntad* de Leni Riefensthal y otra cinta que mostraba la conquista de Polonia por el ejército nazi.

Poco después Buñuel fue contratado en el Museo de Arte Moderno como “editor en jefe” y sus tareas consistían en seleccionar películas de propaganda antinazi con la ayuda de Iris Barry, para después distribuirlas en tres idiomas distintos: español, inglés y portugués, que estaban destinadas a comercializarse en América del Norte y Sudamérica.

A pesar de que en este cargo no le iba mal y de su encuentro con miembros del grupo surrealista como André Breton, Max Ernst, Marcel Duchamp y Tanguy, entre otros, todas las expectativas de Buñuel de poder hacer cine comercial en Estados Unidos o de constituir proyectos interesantes se vinieron abajo con la aparición de la autobiografía *La vida secreta de Salvador Dalí*, en la que el artista inventor del método paranoico – crítico acusó al cineasta de ser ateo, lo que para los norteamericanos no era menos grave que ser comunista.

A raíz de este penoso incidente Buñuel tuvo que renunciar a su trabajo en el MOMA el 30 de junio de 1943. Por esta razón, el aragonés decidió regresar a Los Ángeles un año después para ocuparse de las versiones en español de las películas de la Warner Brothers. El contrato con dicha empresa contenía una extensa cláusula moral, pero también le reconocía el derecho a realizar historias, composiciones y guiones de su autoría.

Esto indica que el director intentó, a pesar de sus fracasos anteriores, continuar con proyectos y conformar un equipo de colaboradores (músicos, guionistas, montadores, etcétera). Uno de ellos fue el de *Los basureros de Los Ángeles*¹⁸, que intentaría desarrollar con Man Ray, pero jamás concretaría. Otro fue el guión que escribió con José Rubia Barcia, *La novia de los ojos deslumbrados*, el cual intentaron vender en Hollywood sin éxito. Pronto comenzó a faltarle el trabajo como doblador, pues al realizar una labor impecable no permitía que las compañías cinematográficas independientes entraran a la competencia, por lo que hicieron llegar sus quejas a través de Nelson Rockefeller, quien las trasladó a Hollywood con la recomendación de ya no permitir que Buñuel realizara las versiones españolas de las películas.

¹⁸ De acuerdo con Agustín Sánchez Vidal de esta historia deriva la construcción del personaje de Meche en *Los olvidados*. Buñuel contó la siguiente anécdota sobre este proyecto: “Paseando en coche descubrí un inmenso vertedero de basuras de Los Ángeles: una fosa cerca de dos kilómetros de longitud y doscientos o trescientos metros de profundidad. Había ahí de todo, desperdicios, pianos de cola, casas enteras. En el fondo de la fosa, en una parte despejada en medio de los amontonamientos de los desechos, se veían dos o tres casitas habitadas. De una de esas casitas vi salir a una muchacha de catorce o quince años, e imaginé que ella vivía una historia de amor en este decorado de fin del mundo. Ver Luis Buñuel y Jean Claude Carrière. *Mi último suspiro*. España, Plaza & Janés, 2001. p. 220.

Hacia principios de 1946 el cineasta vivía únicamente de sus ahorros, estaba a punto de convertirse en ciudadano estadounidense y mantenía la esperanza de conseguir pronto un nuevo trabajo en el medio filmico. En esas circunstancias Buñuel recibió por parte de Denise Tual¹⁹, viuda del actor intérprete de *Un perro andaluz*, Pierre Batcheff, una propuesta para realizar la versión cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

El proyecto sería elaborado en México y posiblemente en París, donde la obra del poeta andaluz había sido recibida con bastante aceptación. Fue entonces que Buñuel y Tual arribaron a la ciudad de México para hablar del proyecto con Óscar Dancigers²⁰, productor de origen ruso, quien había emigrado al país a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y a quien habría conocido años atrás en la capital de Francia.

A Dancigers no le pareció tan buena la idea de trasladar a la pantalla la pieza de Lorca, por tal motivo Denise y Buñuel decidieron que toda la película debía filmarse en Francia. Sin embargo, de acuerdo con el testimonio del director, éste se comunicó con Francisco García Lorca, hijo de Federico, quien le informó que en Londres había encontrado una mejor oferta para adquirir los derechos de autor de la ya citada obra.

A fin de favorecer a la familia del poeta andaluz, Luis Buñuel le dijo a Tual que la obra ya estaba vendida y que la película no podía hacerse. La viuda de Pierre Batcheff decidió regresar a París. Empero, él decidió permanecer en México gracias al escritor Fernando Benítez, a quien conoció en casa del arquitecto español Mario Benlliure. Benítez fungía en ese entonces como secretario del Ministro de Gobernación Héctor Pérez Martínez y le ofreció a Buñuel ponerlo en contacto con él. El ministro Pérez Martínez simpatizó con el aragonés y le dijo que le facilitaría los trámites para que él y su familia pudiesen radicar en el país.

Óscar Dancigers, por su parte, le ofreció una maravillosa oportunidad al cineasta de reincorporarse a la industria filmica con el proyecto de *Gran Casino* (1947), que en un principio se titularía *Tampico* o *En el viejo Tampico*. Él junto con Mauricio Magdaleno (guionista de

¹⁹ Tual había llegado a Hollywood con el ánimo de conocer más la estructura industrial estadounidense y ya había tenido una experiencia como productora de *Ángeles del pecado* (1944), realizada por Robert Bresson. Ver Eduardo Alfaro de la Vega. *Buñuel y el cine español en el cine mexicano*. México, Texto sobre Imagen, 2000. p.8.

cabecera de Emilio *Indio* Fernández) y Edmundo Báez trabajaron en la adaptación de una novela de Michel Weber, *El rugido del paraíso*, cuya trama transcurría a principios del siglo XX en el puerto de Tampico, Tamaulipas.

El rodaje inició el 19 de diciembre de 1946 en los Estudios de Cinematografía Latinoamericana (CLASA) con un financiamiento de Películas Anáhuac, empresa perteneciente al actor Jorge Negrete y regentada por Dancigers.

El director calandino tuvo que cumplir con algunos requisitos antes de comenzar la filmación, de acuerdo con los lineamientos de la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), que fue fundada a raíz de una división interna en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

El reparto de *Gran Casino* fue encabezado por Jorge Negrete, artista del “star system” mexicano, y la argentina Libertad Lamarque, quien realizaría su debut en este film, que resultó un fracaso en taquilla y sólo se mantuvo tres semanas en el cine *Palacio*, sala de estreno de la ciudad de México.

Este hecho motivó que Buñuel permaneciera alejado de los estudios cinematográficos. Durante un buen tiempo se dedicó a trabajar junto con su amigo Juan Larrea en un proyecto de film surrealista titulado *Ilegible, hijo de flauta* y la adaptación al cine de *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós, misma que años después sería llevada al cine, con buenos niveles de calidad, por el director mexicano Alejandro Galindo.

Ambas ideas fueron rechazadas debido a la crisis por la que atravesaba en esos momentos la industria filmica mexicana en el periodo de la posguerra, pues al finalizar la Segunda Guerra Mundial las producciones hollywoodenses volvieron a la normalidad y México resintió el crecimiento y la distribución de las cintas norteamericanas que literalmente se comían el mercado.

Tres años después, sin trabajo, ni dinero, Buñuel recibió una llamada de Óscar Dancigers requiriéndolo como director, pues iba a colaborar con Fernando Soler en una película donde se

²⁰ Dancigers ya poseía prestigio en la industria filmica mexicana cuando reencontró a Luis Buñuel. Había sido productor de cintas como *Pepita Jiménez* y *La Perla*, ambas realizadas por Emilio *Indio* Fernández.

desempeñaría como actor principal y realizador, pero finalmente consideró que hacer las dos cosas era demasiado, por lo que pidió a un cineasta honrado y dócil que funcionara técnicamente.

Este hecho le permitió dirigir al aragonés su segunda película mexicana: *El gran calavera* (1949), versión de una obra de teatro del comediógrafo hispano Alfonso Torrado. El film resultó ser una de las múltiples producciones mexicanas inspiradas en sainetes, zarzuelas, melodramas o piezas de autores españoles.

El argumento fue escrito por Luis Alcoriza y su esposa Janet, una pareja que abandonó la actuación cuando descubrió su vocación como guionistas. A partir de este encuentro afortunado, Alcoriza se convirtió en gran amigo y uno de los más fieles colaboradores de Luis Buñuel, hasta su debut como director en 1960.

El gran calavera tuvo una buena recepción por parte del público y convirtió a Luis Buñuel en un director rentable, pues éste cumplió a cabalidad con el encargo y generó fama de cineasta eficiente e ingenioso que lo caracterizaría en su etapa mexicana, pues además logró adaptarse a los limitados recursos económicos con los que contaba.

Habría que agregar que en el año de realización de *El gran calavera*²¹ Buñuel obtuvo la nacionalidad mexicana, hecho que significó una buena estrategia para contrarrestar el chovinismo imperante en el seno de la industria filmica mexicana.

Pero, para el cineasta calandino este film era sólo el comienzo. Un año después, con cincuenta años de vida y sólo cinco películas en su haber, filmaría *Los olvidados* (1950), sin duda una de las películas más importantes no sólo en su filmografía, sino para la historia del cine en México.

²¹ La mejor experiencia que el cineasta obtuvo durante la etapa en que realizó *Gran Casino* y *El gran calavera* fue la de establecer vínculos con varios artistas hispanos exiliados en México (algunos ya incorporados a la industria cinematográfica) y que se convertirían en sus colaboradores o promotores de sus futuros proyectos. Tal es el caso de Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, los ya mencionados Luis y Janet Alcoriza, Max Aub, Manuel Altolaguirre, entre otros.

1.2.1 *Los olvidados* de Luis Buñuel: El creador y su materia prima

Después de la buena recepción del público de *El gran calavera* (1949), Óscar Dancigers le propuso a Luis Buñuel una nueva colaboración, pero esta vez sería más ambiciosa. El aragonés señaló en su autobiografía, *Mi último suspiro*, que el productor encontraba interesante la idea de una película sobre los niños pobres en México.

El director indicó, en una entrevista realizada por José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, que al principio iba a ser otra clase de película. Él, junto con su amigo Juan Larrea, escribió un argumento para hacer un film comercial titulado *¡Mi huerfanito, jefe!*, que trataba de un chico vendedor de billetes de lotería:

“Como ustedes saben, en México se llama ‘huerfanito’ al último cacho de lotería, al cual aún no se ha vendido. Los vendedores lo ofrecen diciendo: ‘Llévese mi huerfanito, jefe’, y como eso le hacía gracia a Larrea, se le ocurrió que podía ser el título. No recuerdo el argumento. Lo propuse a Dancigers, que estaba en buena disposición porque *El gran calavera* había marchado bien.”²²

Pero Dancigers deseaba hacer algo más profesional y artístico, por lo que Buñuel empezó a trabajar con Luis Alcoriza, Juan Larrea y Max Aub. Los diálogos fueron adaptados por Pedro de Urdimalas – seudónimo de Jesús Camacho – colaborador del director Ismael Rodríguez como dialoguista en *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948). Sin embargo, muchos de los nombres no aparecieron en la cinta, a excepción del de Alcoriza.

El argumento de *Los olvidados* gira en torno a una pandilla de muchachos de una barriada pobre de la ciudad de México y los destinos, unidos de manera trágica, de dos de ellos: El Jaibo y Pedro. El primero acaba de escapar de la correccional y desea vengarse del muchacho que supuestamente lo delató. El segundo desea que su madre le prodigue cariño y atención, pero por otro lado lo deslumbra la personalidad de El Jaibo. Éste, junto con la pandilla realiza una serie de tropelías para tener algo de dinero (intentan robar al ciego Don Carmelo y a un señor sin piernas), después hace cómplice suyo a Pedro para que le ayude a escarmentar a Julián, el joven que supuestamente lo traicionó. El Jaibo lo asesina y Pedro, sin quererlo, se ve implicado en el acto. La muerte del Julián se convierte en motivo de obsesión para ambos. Pedro intenta seguir con su vida: conseguir un trabajo, acercarse a su madre pero El Jaibo lo mortifica y destruye todo lo que ha logrado.

La historia de *Los olvidados* (1950) fue motivo de escándalo²³ aún antes de su estreno. Buñuel mencionó a manera de anécdota que tuvo problemas con la gente del staff y como ejemplo puso el caso de una peinadora que le reclamó una escena en la que Marta, la madre de Pedro, le niega la comida a éste: “Eso en México, ninguna madre se lo dice a su hijo. Es denigrante, no quiero hacer esta película” y presentó su renuncia. De igual manera otros reclamaron por las tomas que se grababan en las barriadas: “señor Buñuel, esto es de una cochambre tremenda. No todo en México es así. Tenemos también hermosos barrios residenciales como Las Lomas”²⁴.

Sin embargo, lo admirable de esta película, que en un principio se planteaba como un melodrama convencional protagonizado por un chico vendedor de billetes de lotería, es que se convirtió en una ardua investigación documental y de campo sobre la niñez y la juventud en el ambiente de la pobreza urbana.

Luis Buñuel realizó una profunda exploración para lograr un argumento sólido: iba a Nonoalco, la plaza de Romita en la colonia Roma y algunos barrios de Tacubaya a platicar con la gente. Esta actividad la efectuó cerca de seis meses e hizo amistad con algunos habitantes de las ciudades perdidas. También consultó archivos en el Tribunal para Menores y a la psiquiatra María de Lourdes Ricaud. Incluso el final de la película estuvo basado en una noticia que salió en la prensa sobre el cadáver de un niño de doce años hallado en un tiradero de basura.

Los olvidados fue filmada en veintidós días, entre el 6 de febrero y el 9 de marzo de 1950 en los antiguos estudios Tepeyac, algunas locaciones reales, como las ya mencionadas, y la Granja Correccional de Tlalpan, además de los antiguos llanos de la colonia Doctores, donde apenas empezaba la construcción del Centro Médico Nacional, y que aparecen en la película como las estructuras metálicas (silenciosos testigos del asesinato de Julián).

La cinta fue rodada con un presupuesto aproximado de 450 mil pesos y Buñuel sólo cobró dos mil dólares por la dirección del film y la elaboración del guión. El aragonés trabajó únicamente con dos actores de peso: Miguel Inclán, que interpretó al ciego Don Carmelo y Stella

²² José de la Colina y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México, IMCINE – CONACULTA, 1996. pp.84 – 85.

²³ La visión que chocó, asegura Emilio García Riera en “El misterio poético de *Los olvidados*”. *La Jornada*. 26 de marzo de 2000. *La Jornada Semanal* (suplemento). No. 264, no fue tanto “la muestra de la miseria, sino la resistencia en Buñuel a idealizar a los pobres, a ver en ellos meros casos de 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”.

Inda, como Marta, la madre de Pedro. El resto del elenco se constituyó por actores poco conocidos o que francamente ni siquiera poseían experiencia en la farándula.

Los productores de la que originalmente fuera a titularse *La manzana podrida*, publicaron en varios periódicos una convocatoria en la que Ultramar Films requería a niños de entre doce y dieciocho años de edad que hubiesen terminado la primaria para interpretar el papel de Pedro. Gracias a esto se eligió a Alfonso Mejía para interpretar dicho rol.

Roberto Cobo, El Jaibo en la película, era otro caso. Bailarín y actor de revista, Cobo acudió a la prueba por una casualidad, pues él en realidad iba a un casting para la película *El Rey del Barrio de Tin Tán*; pero decidió probar para *Los olvidados* y logró llamar la atención de Buñuel. Otros seleccionados fueron Alma Delia Fuentes, para el papel de Meche, Efraín Arauz para el del Cacarizo y quien, por cierto, acudió a audicionar para el papel de El Jaibo. Otro dato curioso es que Mario Ramírez, el “Ojitos”, era un niño campesino auténtico.

Desde su rodaje, *Los olvidados* molestó por su perturbadora mirada a la pobreza urbana, incluso desde su inicio plantea que la película “está íntegramente basada en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”, además establece la dualidad de los personajes²⁵: no hay bondad, ni maldad puras, pues en medio de la miseria todos luchan por sobrevivir.

Dicho de otra manera, no por el hecho de ser pobres, plantea la película, significa que haya solidaridad entre ellos, pues su misma condición los limita y aísla. Por esta razón, el film aborda un realismo integral²⁶, que no deja de lado elementos como la fatalidad del destino, los deseos ocultos, las ilusiones rotas, lo irracional y las pasiones humanas. Todo esto representado en el carácter de los personajes y mediante la intromisión de imágenes oníricas, tales como la gallina, transformada en testigo mudo y símbolo de burla de la golpiza que recibe Don Carmelo, al igual que las secuencias del sueño de Pedro²⁷ y la muerte de El Jaibo²⁸. Estas escenas pugnan por un equilibrio entre la realidad, pero al mismo tiempo explotan la veta surrealista del autor.

²⁴ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent. *Op. cit.* pp. 91 - 92.

²⁵ “Para mí – declaró Buñuel – lo sentimental es inmoral. Odio la dulcificación del carácter de los pobres”. Citado en. Carlos Monsiváis. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. *Historia General de México* (tomo 2). México, Harla/Colegio de México, 1988. p. 1528.

²⁶ El realismo integral de Luis Buñuel es explicado por Fernando Ros Galiana y Rebeca Crespo y Crespo en *Guía para ver y analizar Los olvidados*. España, Nau Llibres/ Octaedro, 2002. p.89 como “la articulación del ver y el saber, la fusión del deseo – como fuerza encarnada – y la realidad.”

²⁷ Buñuel reveló a De la Colina y a Pérez Turrent que anteriormente sentía rechazo por las gallinas y los gallos: “Los sentía como elementos de amenaza [...] No sé. Es algo irracional, relacionado quizá con mi infancia”. (Citado en De la Colina y Pérez Turrent. *Op. cit.* pp. 87-88) La gallina formó parte de sus visiones compulsivas y tuvo participaciones importantes en otras cintas como *Susana (Carne y Demonio)* (1950) y *El Bruto* (1952). Su relación con el cineasta es simbólica, incluso se ve plasmada en su poema *Polisoir*

De hecho, algunas ideas de origen irracional decidieron omitirse. Detalles cuya intención era la de romper el "realismo convencional": uno de ellos era cuando Pedro y El Jaibo se encontraban con Julián en el terreno baldío, al fondo en las estructuras metálicas antes citadas se vería una orquesta sinfónica de cien personas. Otra era en la casa de Pedro, cuando su madre estuviera cocinando, en cierto momento apartaría un sombrero de copa. Estas escenas fueron rechazadas por Óscar Dancigers, pues creía que terminarían por asustar a la audiencia y objetó que ya estaba haciendo bastantes sacrificios con esa película en la que había "mucha cochambre y actores poco conocidos".

La película se estrenó el jueves 9 de noviembre de 1950. Buñuel indicó que el sábado de la misma semana la cinta salió del programa. Nadie acudió al estreno, ni Dancigers, ni los actores de la película y las personas que acudieron a ver el film salieron con cara de entierro.

Las protestas no se hicieron esperar por parte de los sindicatos de profesores y otros que exigían se le aplicara el Artículo 33 (el de expulsión del país para 'extranjeros indeseables'), pero esto no le importó al cineasta aragonés, que había adquirido la ciudadanía mexicana un año antes.

No sólo la sociedad se mostró adversa a *Los olvidados*, también la comunidad intelectual reaccionó en contra; algunos de ellos como Lupe Marín - entonces esposa del pintor muralista Diego Rivera -, el poeta español León Felipe y su esposa Bertha, quien le reclamó: "Es usted un miserable. Ofende usted a todo el mundo. Lo que muestra en la película no es México".

Ni qué hablar de la reacción de Jorge Negrete, en aquel entonces líder de la Asociación de Actores y del STPC. En cuanto se encontró cara a cara con Buñuel en el comedor de los estudios cinematográficos lo abordó: "¿Usted filmó *Los olvidados*? Si llego yo a estar en México en esos días, usted no habría hecho esa película".

milagroso: Yo creo que a veces nos contemplan/ por delante por detrás por los costados/ unos ojos rencorosos de gallina/ más temibles que el agua podrida de las grutas/ incestuosos como los ojos de una madre/ que murió en el patíbulo/ pegajosos como un coito/ como la gelatina que tragan los buitres [...] (Citado en Antonio Monegal. *Op. cit.* pp. 54 - 55).

²⁸ Mención aparte merece la muerte de El Jaibo, en la que aparece un perro sarnoso corriendo, en sobreimpresión, sobre el pavimento mojado. El perro es otro animal cuya reiteración se hace necesaria para que alcance toda su fuerza dicha secuencia. Cuando Buñuel fue interrogado acerca del sentido del perro en la muerte de El Jaibo contestó: "Podría haber sido otro animal, por ejemplo, un elefante. Pero lo que me vino a la imaginación fue un perro [...]". (Ver Agustín Sánchez Vidal et.al. *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. p. 90).

Sin embargo, en las conversaciones sostenidas con Max Aub, habla de un sueño que tuvo en el que se aparece un perro callejero adoptado por él "[...] Al despertar siento una gran angustia, piedad infinita por 'Tipi'.

A otros como Georges Sadoul y sus amigos comunistas de París, la película les molestó, pues aseguraban que en ella introducía una ideología capitalista: "En ella demuestras que un profesor burgués y un Estado burgués son muy humanos, porque regeneran a los niños. Presentas a la policía como algo útil en una escena en la que el gendarme impide que un pederasta se lleve a Pedro. Lo lamentamos: esto nos entristece. Nos parece una película a favor de la moral burguesa"²⁹. Este reproche se debió a que el crítico e historiador de cine seguía las consignas estalinistas y tomó como modelo la película *El camino de la vida* (1931) de Nicolai Ekk, que en sus principales planteamientos hablaba de la reinserción social de los delincuentes juveniles.

Sin embargo, las cosas cambiaron cuando Pudovkin elogió la película en *Literaturnaya Gazeta*, el 17 de abril ("En Cannes") y el 24 de mayo en "Pantalla y vida" donde se presentó la crítica a favor de *Los olvidados*³⁰ y luego los que la habían rechazado empezaron a elogiarla.

Pero no todo fue censura e insulto para Luis Buñuel. Algunos artistas como el pintor David Alfaro Siquieros lo aplaudió. Poco después del desastroso estreno en el cine México, Buñuel inició una campaña con el fin de levantar el prestigio de la película y el 22 de noviembre de ese mismo año le envió un telegrama a Iris Barry, en la que le pedía que su cinta fuese proyectada en la Filmoteca del MOMA en Nueva York. Hizo arreglos con Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa, con el mismo propósito.

Fue en este tenor que el poeta Octavio Paz, quien fungía como secretario de Jaime Torres Bodet - embajador de México en Francia -, apoyó la cinta y le ayudó al cineasta a convocar una exhibición privada en el *Studio 28* para los sobrevivientes del grupo surrealista que convivieron por primera vez tras veinte años de ruptura.

André Breton elogió la cinta, aunque lamentó que hubiese concesiones al realismo en detrimento del componente poético.

La finalidad de estas presentaciones eran las de llevar a *Los olvidados* al Festival de Cannes, aún cuando México había enviado otra película avalada oficialmente. Sin embargo, la defensa y los escritos de apoyo, como "El poeta Buñuel", elaborado por Octavio Paz, lograron granjear el respaldo de artistas como el pintor Marc Chagall y de dos escritores vinculados al

Sentimiento y premonición de mi muerte. [...] Y digo: 'En realidad es mi muerte, porque el perro murió'. Citado en Max Aub. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid, Aguilar, 1985.p.165.

²⁹ Ver Agustín Sánchez Vidal et.al. . *Op. Cit.* p. 92.

³⁰ *Op. cit.* p.50.

mundo del cine: Jean Cocteau y Jacques Prévert, mientras que Picasso adoptó una actitud esquiva e indiferente.

Prévert fue decisivo en la lucha por *Los olvidados*. Él conocía a Dancigers y a Buñuel desde la década de los treinta e incluso los había presentado. Quiso expresar su simpatía por el film y el aragonés escribiendo un poema dedicado a la película y junto con Paz no cejó hasta que en Cannes se tomó en cuenta la cinta.

El resultado fue que el cineasta calandino obtuvo el Premio a la mejor Dirección en el festival y el FIPRESCI de la crítica al conjunto de su obra. Gracias a este reconocimiento en Cannes se logró la resurrección de *Los olvidados* en México. La película se estrenó de nueva cuenta en el cine Prado donde permaneció seis semanas y en 1951 recibió 18 Arieles, el premio más prestigioso de la cinematografía mexicana, entre ellos el de mejor película y mejor director.

Otra de las peculiaridades de *Los olvidados* es el segundo final³¹ que permaneció oculto durante 46 años, con duración de un minuto y 23 segundos, con seis planos y un cartel de fin en el aspecto técnico. En este "segundo final", Pedro y El Jaibo luchan en el establo de Meche y el Cacarizo. Esta vez forcejean y es El Jaibo quien cae accidentalmente al suelo, mortalmente herido. Pedro aprovecha la situación para buscar entre las ropas de éste el dinero que le había robado. Finalmente regresa a la escuela granja con el encargo que el director le hizo.

Esto cambia completamente la intención de la película, al plantear un "final feliz", por lo que desvirtúa su sentido anti maniqueo, por decirlo de alguna forma.

La inquietud del presente trabajo radica precisamente en la representación que Luis Buñuel hizo de la miseria económica y cultural, así como de la ciudad perdida en *Los olvidados*, a través de sus personajes, dejando atrás la fórmula del melodrama y la comedia que tanto se utilizó en la Época de Oro del cine mexicano, para dar lugar a una visión en la que se procuró evitar el estereotipo del bueno y el malo.

Este reporte abordará cinco de los personajes de *Los olvidados*: Pedro, El Jaibo, Marta (madre de Pedro), Don Carmelo y el Ojitos, por considerar a éstos los más representativos de la "subcultura de la pobreza" que planteó el investigador Oscar Lewis en *Antropología de la pobreza y Los hijos de Sánchez*. Estos cinco personajes serán analizados mediante el modelo de

³¹ Ver Raquel Peguero, "El otro final de *Los olvidados*, novedad en el ciclo de Buñuel", *La Jornada*, viernes 29 de noviembre de 1996, cultura, p. 27.

"personaje como rol" que proponen Francesco Casetti y Federico di Chio en *Cómo analizar un film*.

1.2.2 Después de *Los olvidados*: Las aportaciones del cineasta aragonés a la industria fílmica mexicana

Posterior a *Los olvidados*, Luis Buñuel concibió otros filmes en México que contribuyeron con su fama y prestigio. Fueron en total veinte películas las que el cineasta aragonés rodó en el país, todas ellas con su sello característico: las obsesiones y sueños que rondaban su mente. Algunas de esas películas como *Subida al cielo* (1951), *Robinson Crusoe* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955), *Nazarín* (1958), *Simón en el desierto* (1965), *Él* (1952), *El bruto* (1952), *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962) han sido calificadas como excelentes, además de *Los olvidados*, por la consistencia de sus historias, la rapidez e ingenio para filmarlas y editarlas posteriormente.

Otras, fueron consideradas como películas "alimenticias"³², (así llamaba el artista a aquellas cintas que rodaba con el único fin de obtener dinero para lograr proyectos de mayor calidad, claro, y para poder comer) como *Susana, carne y demonio* (1950), *La hija del engaño* (1951), *Una mujer sin amor* (1951), *Abismos de pasión* (1954).

No obstante, a pesar de su vasta creación en su etapa mexicana, la influencia asimilada por parte de otros directores fue mínima durante esa época. Tal vez, esto se debió a la constante crítica que ejerció en sus películas a la doble moral burguesa, a la que se encargó de ridiculizar desde *La Edad de Oro* hasta *El ángel exterminador*; o quizás por sus ataques a la religión judeocristiana en cintas como *Él*, donde incluso muestra los celos e inseguridades del hombre magnificadas hasta el grado de convertirse en un caso patológico y en *Viridiana*, donde la caridad católica y la pobreza son caricaturizadas. También manifestó su espíritu iconoclasta, además su desenfado en el tratamiento del erotismo, en una época donde las temáticas de los filmes estaban encausadas únicamente al entretenimiento familiar o en otros casos a conmovir hasta las lágrimas³³.

³² De acuerdo con Luis Tovar en "Buñuel y los que quieren serlo" *La Jornada*. 26 de marzo de 2000. *La Jornada Semanal* (suplemento). No. 264, algunos críticos han contemplado como "obras menores" a cintas como *Gran Casino*, *El gran calavera*, *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor* y *Subida al cielo*, las cuales esperan aún "una revaloración del trabajo del cineasta aragonés cuyas razones para filmar estos filmes obedecieron a su exilio, precariedad económica y requerimientos comerciales de un cine que en esa época sólo buscaba complacer a la taquilla [...]".

³³ Señala Rafael Aviña: "[...] 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

Las películas de Buñuel fueron censuradas, criticadas, incluso minimizadas. En su momento pasaron casi desapercibidas en el país, debido al contexto filmico del momento: el "star system" mexicano, las grandes producciones dedicadas a géneros como el melodrama y la comedia, cuyo éxito radicaba en repetir fórmulas y que se abordará más a fondo en el siguiente capítulo.

Buñuel fue transgresor en ese aspecto, al presentar imágenes oníricas en sus filmes, como la ya mencionada secuencia del sueño de Pedro en *Los olvidados* y la de Oliverio en *Subida al cielo*.

Podemos, también, agregar la intromisión de elementos simbólicos tales como el "zoológico" que nos presenta en algunas de sus películas: los gallos y gallinas a las que previamente se refirió el presente trabajo; las hormigas y el burro muerto de *Un perro andaluz*; los alacranes y la vaca de *La Edad de Oro*; la tortuga de *Así es la aurora (Cela s' appelle l'aurore)*; los caracoles de *El diario de una recamarera* (1964); los borregos y el oso de *El ángel exterminador* y el avestruz de *El fantasma de la libertad*.

El director calandino también hizo otra clase de aportación a la cinematografía mexicana: el introducir elementos de la cultura española, sobre todo en adaptaciones de novelas de Benito Pérez Galdós como *Nazarín* – ganadora del premio del jurado en el Festival de Cannes³⁴ de 1959 –, o de sainetes como los de Carlos Arniches y Antonio Estremera en *La hija del engaño* (que fue, por cierto, el *remake* de *Don Quintín el amargao*, cinta que produjera años atrás en España la empresa Filmófono), además de constantes referencias a la literatura ibérica, sobre todo de *El Quijote* de Cervantes de Saavedra, de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla e incluso referencias a la obra pictórica de Goya y de Velázquez³⁵.

Después del éxito obtenido por *Ensayo de un crimen* entre la crítica europea, sobre todo en Francia, la carrera de Luis Buñuel se empezó a desarrollar más allá de las fronteras mexicanas. Esto coincidió con una crisis dentro de la industria filmica en el país, lo que le restó oportunidades de trabajo.

relatos melodramáticos cargados de moralina, sino que planteaba una serie de viñetas que se anteponian a las estadísticas oficiales de la época. Ver Agustín Sánchez Vidal "et.al." *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. España, Fundación Televisa, 2004. pp. 92.

³⁴ Otras películas de Buñuel galardonadas en el Festival de Cannes fueron *Subida al cielo*, que obtuvo un premio de la crítica internacional al mejor filme de vanguardia en 1952; una mención especial en 1960 por *La joven*.

³⁵ Ver Eduardo Alfaro de la Vega. *Buñuel y el cine español en el cine mexicano*. México, Texto sobre Imagen, 2000. pp. 17 – 18, 22 y 31.

A partir de ese momento las coproducciones con Francia se hicieron más frecuentes, tales como *La muerte en este jardín* (*La mort en ce jardin*) de 1956, *Los ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*) de 1959 y coproducciones con Estados Unidos, *La joven* (*The young one*)³⁶ de 1960 y *Viridiana* (1961) con España. Sólo mediante la intervención de Óscar Dancigers, Manuel Barbachano Ponce, Gregorio Wallerstein y Gustavo Alatriste el director pudo realizar otras cintas en México.

Buñuel aceptó la oferta de Serge Silberman para filmar *El diario de una recamarera* (*Le journal d' une femme de chambre*) en 1964; porque la libertad de la que gozó durante su asociación con el productor Gustavo Alatriste terminó en 1965, cuando *Simón en el desierto* fracasó parcialmente, debido a problemas financieros y maritales (Alatriste estuvo casado con Silvia Pinal, quien participó en tres películas del cineasta aragonés).

Con *Bella de día* (*Belle du jour*) de 1966 inició una nueva etapa en su filmografía, en la cual sólo se dedicaría a hacer cine en Europa, a pesar de que nunca dejó de radicar en la ciudad de México. Su etapa cinematográfica en Francia se caracterizó por las colaboraciones del guionista Jean Claude Carrière y la producción de Silberman, a través de su compañía Greenwich Films.

Tuvieron que pasar cuatro décadas para que el trabajo de Luis Buñuel en México fuera valorado nuevamente y con esto directores y guionistas captaran el impacto no sólo de toda su filmografía, sino principalmente de *Los olvidados*.

Son tantos los ejemplos de dicha influencia que se podría elaborar una nueva investigación con los mismos³⁷. Lo importante es que recogieron la experiencia fílmica y la historia central de *Los olvidados* – la pobreza y el abandono de la juventud y la niñez -, problemas que sexenio tras sexenio se han incrementado.

³⁶ Anteriormente había realizado *Adventures of Robinson Crusoe* (1952) también en coproducción con Estados Unidos.

³⁷ Algunos de los citados por Rafael Aviña en *Los olvidados. Una película de Buñuel. Op. Cit.*, pp.299 - 305, son: *Ratas de la ciudad* (1984) de Valentín Trujillo, *¿Cómo ves?* de Paul Leduc y *La banda de los Panchitos* de Arturo Velazco, ambas de 1985, *Virgen de medianoche* (1992) de Ulises Guzmán y las más actuales: *Perfume de violetas* (Maryse Sistach, 2000), *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) y *De la Calle* (Gerardo Tort, 2001), entre otros.

A continuación se introduce una tabla con la filmografía de Buñuel en su etapa mexicana (1947 - 1965):

Año	Película
1947	<i>Gran Casino</i>
1949	<i>El gran calavera</i>
1950	<i>Los olvidados</i>
1950	<i>Susana, carne y demonio</i>
1950	<i>Si usted no puede, yo sí *</i>
1951	<i>La hija del engaño</i>
1951	<i>Una mujer sin amor</i>
1951	<i>Subida al cielo</i>
1952	<i>El bruto</i>
1952	<i>Robinson Crusoe (Adventures of Robinson Crusoe)</i>
1952	<i>Él</i>
1953	<i>Abismos de pasión</i>
1953	<i>La ilusión viaja en tranvía</i>
1954	<i>El río y la muerte</i>
1955	<i>Ensayo de un crimen</i>
1955	<i>Así es la aurora** (Cela s' appelle l'aurore)</i>
1956	<i>La muerte en este jardín (La mort en ce jardin)</i>
1958	<i>Nazarín</i>
1959	<i>Los ambiciosos (La fièvre monte à El Pao)</i>
1960	<i>La joven (The young one)</i>
1961	<i>Viridiana</i>
1962	<i>El ángel exterminador</i>
1964	<i>Diario de una recamarera** (Le journal d' une femme de chambre)</i>
1965	<i>Simón en el Desierto</i>

* coguionista

** coproducciones franco - italianas

Fuente: Agustín Sánchez Vidal et.al. *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. España, Fundación Televisa, 2004. pp. 325.

2. La recuperación de un México en los años cincuenta

Una década de transformaciones políticas, sociales y económicas iniciaba cuando Luis Buñuel filmó *Los olvidados* en México. De hecho, podría decirse que los cambios iniciaron desde 1946, cuando Miguel Alemán Valdés asumió la presidencia de la República.

El político oriundo de Veracruz, a pesar de su corta edad, tenía trazado un plan socioeconómico con miras a la modernización. Su sexenio se caracterizó por esta línea de impulso a la industria de la transformación¹, apoyado incondicionalmente en la empresa privada, además de una mayor presencia de inversión extranjera y, por supuesto, con una mayor dominación del movimiento sindical².

Si a todo esto sumamos el hecho de que Alemán no sería un heredero más de la fuerza política del Partido de la Revolución Mexicana (PRM), podremos comprender la esencia de esa renovación.

Porque era otro México. Uno en el que se habían abandonado tajantemente los preceptos legados por el *Tata* Cárdenas (1934 -1940): adiós a los ejidos colectivos respaldados por la reforma agraria, a los discursos a favor de la lucha de clases, a preparar al pueblo para “la implantación de una democracia de trabajadores y así llegar al régimen socialista”³. Todo esto para recibir con los brazos abiertos una nueva época, la del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

En 1945, cuando se barajaban nombres del posible candidato del aún PRM, lo único obvio era que el sucesor debía continuar los lineamientos de Ávila Camacho (1940 -1946)⁴. Había nueve aspirantes, cinco de ellos eran militares y cuatro eran civiles. Entre este último grupo se encontraba Miguel Alemán, que en aquel entonces fungía como secretario de Gobernación.

Desde el inicio de su campaña se detectaron modificaciones sustanciales, indicios de que el quehacer político no se llevaría a cabo de la misma forma que en gobiernos anteriores. Alemán realizó “mesas redondas” en todo el país para estudiar los problemas nacionales y los aspectos

¹ De acuerdo con el *Diccionario de términos económicos*. México, Edit. mv=pt, 2001, de José Luis Vizcarra Cifuentes, la industria de la transformación se define como "ramas económicas que se caracterizan por producir mercancías que sufren un cambio en el proceso de producción" (p.123).

² El *charrismo*, la cooptación y la represión serían algunas formas de control que dieron como resultado un debilitamiento en la Confederación de Trabajadores de México (CTM).

³ Tzvi Medin. *El sexenio alemanista*. México, Era, 1990. pp. 36 – 37.

⁴ Esto era seguir con la industrialización, eliminar del discurso político todo rastro de socialismo, la "unidad nacional", por la cual se caracterizó su sexenio, misma que se justificó en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y por ello, tanto obreros como campesinos colaboraron.

más relevantes de la vida económica de cada región con el supuesto fin de elaborar – a partir de los resultados de dichas reuniones – su plan de gobierno⁵. En los comicios resultó electo Miguel Alemán con un millón 786 mil 901 votos.

Sí, era otro México. Uno en el que predominaba la búsqueda de identidad a partir de lo propiamente mexicano y de la unidad nacional conseguida durante el periodo bélico. El mismo Alemán expresaría que era imposible que los mexicanos creyeran en sí mismos "si desconocemos las profundas raíces de las cuales emerge el ser de la mexicanidad, adoptando servilmente formas culturales de reciente importación"⁶.

Era un México en el que había una necesidad imperante de personificar el poder absoluto, que fuera la base de la estructura política mexicana y al mismo tiempo como la culminación de una integración nacional.

Fue en este contexto de búsqueda que Miguel Alemán realizó una serie de cambios los cuales inició al eliminar al Partido de la Revolución Mexicana para crear al PRI en enero de 1946 y cuyo objetivo sería postular el crecimiento económico como esencia de un progreso, además de vivir la revolución como algo establecido dentro de los marcos legales. Por ello también se encargó de ejercer un control en todos los organismos que estructuraban el poder mexicano: los gobernadores, el propio partido, la CTM, la Confederación Nacional Campesina (CNC), la Confederación Nacional de Organización Popular (CNOP), el ejército, la oposición política y el sector empresarial que serían sus instrumentos, sus aliados.

Los cambios ideológicos se dieron por omisión: simplemente se dejó de hablar de apoyo a los obreros y campesinos como sectores del partido. Hubo un desplazamiento del poder político hacia los órganos centrales del PRI, todo esto con el fin de dividir fuerzas, promover el individualismo, y con ello fortalecer la figura presidencial. Para 1950 dichos sectores recuperaron su capacidad de decidir candidaturas, pero poco importó, pues ahora sus dirigentes se ocuparían más por obtener y consolidar sus posiciones en el interior de la estructura partidista y gubernamental que de lograr los objetivos revolucionarios.

⁵ Las mesas redondas tuvieron lugar entre el 27 de agosto de 1945 y el 17 de junio de 1946. El plan de gobierno elaborado por Miguel Alemán ya había sido publicado el 30 de septiembre de 1945. Aún cuando los resultados de las conferencias no fueron recogidos en ese documento, las demandas planteadas coincidían con las ideas del candidato y por ello ningún grupo mostró su oposición al proyecto que se articulaba. Ver Tzvi Medin. *Op. cit.* p.30.

⁶ *Ibidem.* p. 137

Baste decir que incluso el lema del partido se transformó; el del PRM asentaba "Por una democracia de los trabajadores", y el del PRI, en cambio, adoptó el lema de "Democracia y justicia social".

Debemos tomar en cuenta que no sólo se trató de cambios en la terminología. Eran cambios de naturaleza más profunda, pues se trató de asegurar una supremacía completa sobre el partido oficial para mantener "orden y estabilidad" en el país, con el objeto de inyectarle dinero por medio de inversiones privadas y extranjeras⁷, y de esa manera tener más para repartir. El mismo Alemán declararía que:

"[...] nosotros pusimos el mayor énfasis para aumentar la producción, en promover la industrialización. El primer objetivo era crecer, después vendría el momento de redistribuir."⁸

Y es por eso que se insiste en la visión de otro México en un espejo donde se reflejaba una imagen de evolución económica, que consideraba a la industria como motor del crecimiento y a la agricultura en un papel auxiliar, el cual consistía en suministrar productos abundantes, además de baratos, con lo que se dejaría de importar materias primas y así dedicar esas divisas a la compra de implementos tecnológicos. También para conseguir la autonomía alimenticia y contener las demandas obreras, provocadas por la inflación de los precios de los víveres.

Para poder llevar acabo esta difícil tarea, en 1947, el Presidente decidió realizar una 'contrarreforma' agraria al enmendar el Artículo 27º de la Constitución e introdujo un amparo que servía para posponer la ejecución de los decretos de expropiación con el objeto proteger la propiedad privada y con ello la conformación de la burguesía agraria- denominada por los campesinos como "agricultores nylon" -, a la par de que se confinaba a segundo plano al ejido colectivo.

Un México con objetivos ambiciosos: potenciar el aumento de producción de empresas dedicadas a la transformación de materias primas para satisfacer al mercado nacional y también las exportaciones⁹. Finalmente fortalecer a las industrias básicas pesadas como la siderúrgica, la

⁷ Alemán ansiaba establecer una política capitalista liberal basada en el modelo económico japonés, que se caracterizaba por la existencia de grandes oligopolios industriales que competían entre sí y que el apoyo a las paraestatales se diera solamente cuando se frustrara parcialmente la calidad y competitividad a nivel internacional de los productos. Ver Tzvi Medin. *Op. cit.* pp. 31 – 32.

⁸ Will Fowler. *Presidentes Mexicanos (1911 - 2000)*. Tomo II. México, Biblioteca INEHRM, 2004. p.248.

⁹ El impulso se dio a las exportaciones agrícolas, principalmente de algodón, de frutos y vegetales de invierno, cuando el gobierno canalizó inversión a presas y canales de irrigación en las planicies áridas de estados como Sonora, Sinaloa, Chihuahua, Tamaulipas y Baja California. Al mismo tiempo, muchas compañías estadounidenses del ramo de la maquinaria agrícola, las semillas, los insecticidas y los alimentos establecieron operaciones en México, trabajando muy bien con la nueva clase de agricultores comerciales,

química, la eléctrica y la petrolera. Sólo con esta estrategia era posible lograr la modernización del país.

Sin embargo, no se salvaría de algunos dolores de cabeza creados por los sindicalistas de PEMEX en diciembre de 1946 y luego por el gremio de Ferrocarriles Nacionales en 1948, provocada por la devaluación del peso y el alza en el costo de vida¹⁰, que terminó con una fuerte represión por parte del ejército a líderes como Valentín Campa y Luis Gómez Z., y con la imposición de Jesús Díaz León *El Charro*, como secretario general.

Pero la piedra en el zapato de Miguel Alemán fue, sin duda, Vicente Lombardo Toledano, quien a pesar de haberlo postulado como candidato oficial de la CTM, de brindarle su apoyo incondicional, fue relegado política e ideológicamente del partido.

El Presidente le hizo comprender que debía y podía abandonar el partido oficial. Las ideas, los planes, la propia personalidad del presidente, su incumplimiento de promesas hechas previamente a Lombardo, todo ello era un estímulo para aprovechar las nuevas posibilidades democráticas. De esta forma crearía el Partido Popular (PP)¹¹.

Con la renuncia de Vicente Lombardo Toledano de la CTM, nuevos conflictos se plantearon en su interior: por un lado se persiguió y criticó a los miembros sindicales con ideas “comunistas” – característica de todos los gremios de esa época -, y por otro, discusiones entre el ex secretario general Fernando Amilpa y Fidel Velázquez¹², que se centraban en quién era más antilombardista y más fiel a Miguel Alemán.

La autoridad presidencial también quedó evidenciada en la conformación de su gabinete, puesto que no se incluyeron representantes de las diferentes fuerzas políticas, sino a

para desarrollar, procesar y comercializar sus productos. Ver Alan Riding. *Vecinos distantes*. México, Joaquín Mortiz/ Planeta, 1988. pp. 233-234.

¹⁰ El 21 de julio de 1948, el Presidente y su secretario de Hacienda, Ramón Beteta, cancelaron la paridad del peso mexicano que transitó de \$4.85 por dólar a \$8.65. Esta carestía provocó el descontento de los ferrocarrileros, quienes designaron una comisión para protestar por estas medidas el 21 de agosto. Como se estipula arriba, debido al servilismo de *El Charro* a las autoridades gubernamentales, se acuñó el término “charrismo” para designar a los líderes sindicales que cuentan con el apoyo de autoridades para reprimir a los obreros. J. de Jesús Nieto López. *Diccionario Histórico del México Contemporáneo 1900 - 1982*. México, Alhambra Mexicana, 1987. p. 31.

¹¹ Como ya se había mencionado, Alemán procuró tener el control de toda situación y por ello institucionalizó a la oposición política. El Partido Popular no sería la excepción a la regla, pues en palabras de Lombardo Toledano “no se trata de crear un partido de oposición al gobierno, sino, por el contrario, [...] una fuerza de apoyo al gobierno [...] el Partido Popular será *un partido de ayuda al régimen y de crítica constructiva*”. (Citado en Tzvi Medin. *El sexenio alemanista*. México, Era, 1990.p. 74)

¹² Fidel Velázquez ya había sido secretario general de la CTM entre 1940 y 1946. En 1950 dejó claramente asentado su servilismo a Miguel Alemán: “Soy y seré [...] simpatizante y gran admirador del presidente Alemán”. Con esto quedaba claro el ascenso del inmortal Fidel Velázquez como un augurio de las épocas venideras. Ver Tzvi Medin. *Op. cit.* pp. 54 – 55.

gente de clase media y alta, por lo general, viejos amigos del Presidente. Los que no tuvieron cargos importantes sí lograron contratos oficiales, “toda suerte de oportunidades, lícitas e ilícitas, para prosperar económicamente”¹³.

Tzvi Medin en su libro *El sexenio alemanista* cita algunos ejemplos de quienes fueron instalados en secretarías y puestos centrales de la economía del país:

Antonio Ruiz Galindo, prominente industrial, veracruzano como Alemán, sería nombrado secretario de Economía, y Alemán expresaría que era importante la incorporación de un hombre de negocios que fuera conocedor de su gremio y posibilitara la colaboración del mismo. El empresario industrial Nazario Ortiz Garza fue nombrado secretario de Agricultura. Ramón Beteta, economista y abogado de los círculos financieros, fue nombrado secretario de Hacienda. Antonio Bermúdez, empresario industrial, fue designado gerente general de Petróleos Mexicanos. Y para finalizar con estos ejemplos ilustrativos, recordemos que para presidente del Banco de México, Alemán nombró a Carlos Novoa, quien se desempeñara previamente como presidente de la Asociación de Banqueros privados¹⁴.

El México nuevo, con un exquisito potencial, gracias al crecimiento de la industria. Enrique Krauze señala en *La Presidencia Imperial* que empresas de gran envergadura se crearon y recrearon en aquel tiempo:

“[...] ICA (la mayor constructora del país), Grupo Chihuahua (celulosa), Telesistema Mexicano, Industrias Ruiz Galindo, Industrias Resistol, Industrias Nacobre. [...] La inversión extranjera (norteamericana sobre todo) fluyó hacia diversas áreas: se abrieron fábricas textiles, huleras, químicas. [...] La gran mayoría de estas inversiones tenía, además, un rasgo en común: se localizaban en la ciudad de México. Esta centralización debió llamar la atención de los planeadores de la época, pero lo cierto es que también se le veía como un hecho natural. Lo que ocurría en el fondo, es que *el nuevo paradigma, antes que industrial, era urbano y urbano de la ciudad de México*”¹⁵.

Y así parecía. Porque México estrenaba un ropaje cosmopolita, con ritmos marcados por el mambo, creado por Dámaso Pérez Prado, y por sitios como *Ciro's*, el *Variety Club* y el *Waikiki*, en los que la vida nocturna se reinventaba.

Fueron tiempos blanco y negro de estrellas que engalanaron la pantalla grande con su gallardía como Pedro Armendáriz, Jorge Negrete o Pedro Infante; también con la simpatía de *Cantinflas* y *Tin Tán*. México de melodramas o tragedias, de comedias o retratos de la vida campirana como añoranzas del otro, el que se quedó atrás. También fueron de las radionovelas

¹³ Enrique Krauze. *La Presidencia Imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano*. (1940 – 1996). México, Tusquets, 1997. p. 97.

¹⁴ Tzvi Medin. *Op. cit.* p. 45

¹⁵ Enrique Krauze. *Op. cit.* p. 101

transmitidas por la XEW, donde también se escuchaban voces como las de Agustín Lara, Pedro Vargas, Lucha Reyes, *Cri – Cri*. Y, por supuesto, fueron tiempos coyunturales para la aparición de un nuevo invento: la televisión.

Era la época de multifamiliares creados por Mario Pani, de grandes tiendas departamentales como *Sears* y *Woolworth*; de inauguraciones de obras públicas como la supercarretera de Cuernavaca, las autopistas de México a Ciudad Juárez, de modernas redes de aeropuertos y de fomento al turismo. La fisonomía de Acapulco no sería más la de playas con palapas y barcas humildes después de que Alemán lo transformara envolviéndolo en *glamour* con modernos hoteles.

También fueron momentos de importantes iniciativas a nivel cultural, como la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes –encargada de la promoción y difusión de artistas mexicanos dentro y fuera del país-. Fue el instante preciso en que la cultura del país adquirió relevancia a los ojos de los mexicanos, gracias al grupo filosófico Hyperion¹⁶. Maravillosos tiempos de *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez y *El laberinto de la soledad* (1949) de Octavio Paz. Semillas de genialidad fluían en las bocas de Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Emilio Carballido, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Augusto Monterroso y Ricardo Garibay, por citar algunos.

Tiempos modernos en los que la ciudad latía con la furia de una máquina. Atrás quedaba el campo y se percibía con nostalgia, porque al reducir la fuerza de trabajo dedicada a actividades primarias, mucha gente emigró a la ciudad.

Eran días que aunque vertiginosos no se daban abasto con el crecimiento demográfico, con el desplazamiento de tanta gente a la capital. Por esta razón la industria no fue capaz de absorberla como fuerza de trabajo y como resultado comenzó una ola de desempleo y subempleo. Nunca se pensó que todos estos ideales de progreso económico trajeran como consecuencia el acentuar la desigual distribución de ingreso con la baja de poder adquisitivo de los grupos populares:

“[...] a los logros se agregaron también viejos y nuevos problemas que señalaremos a continuación. En primer lugar, el problema de la distribución del ingreso, o mejor dicho, de la

¹⁶ Conformado por Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín McGregor y Emilio Uranga, entre otros. Se centró en obtener una definición esencial del mexicano, los escritores anhelan desprenderse del nacionalismo cultural que fue utilizado como promoción oficialista. La esencia de su pensamiento se asociaría con el libro *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos. Carlos Monsiváis. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. *Historia general de México* (tomo 2). México, Harla/Colegio de México, 1988. p. 1479

concentración del ingreso en medio de una creciente polarización social. Para 1950, el 10% más privilegiado de las familias mexicanas percibía el 49% del ingreso nacional [...]. Por otro lado el 80% de las familias llegaba a un 40.2% del total. [...]¹⁷.

México partido a la mitad. Dos Méxicos. Uno que soñaba con las alturas, con subir de escala social: de un país subdesarrollado a uno moderno, independiente, capaz de hacer crecer sus exportaciones, de combatir la inflación con elegancia y salir con la cabeza en alto, triunfante, gritando: “Estamos haciendo patria, ésta es la nueva grandeza mexicana”¹⁸. Pero estaba el otro. Siempre el otro, estorbando, poniendo obstáculos en el camino.

El México enclenque, que no pudo asimilar de manera rápida su ascenso porque creció la demanda de mercancías de primera necesidad, aumentó más que la oferta y entonces todo se disparó: los precios, el costo de vida, la crisis, los problemas.

El México raquíutico le exigió al México moderno que satisficiera sus necesidades de empleo, educación, alimentación y de vivienda, pues al desplazarse del ámbito rural al urbano se quedó en la calle. Sólo le restó asentarse alrededor – creando el fenómeno de los cinturones de miseria – y siempre soñar con que no lo marginaran.

Es este México al que Luis Buñuel se asomó y como buen entomólogo le realizó una disección, lo miró con sus ojos de cineasta como recién capturado y decidió interpretarlo, llevarlo de la mano como a un niño abandonado a escena.

2.1 Comedia ranchera, melodrama familiar y la ciudad proletaria: un vistazo al cine mexicano alrededor de *Los olvidados*.

Ya habíamos dicho que cuando Buñuel llegó a México – por casualidad, más que por voluntad propia – en seguida se incorporó a la industria filmica nacional. Eran finales de 1946, la época de la posguerra, y como se estableció en el apartado anterior, había una urgencia por reflejar la modernidad, la recién estrenada vida nocturna en la urbe y por dejar atrás la imagen bucólica del país.

¹⁷ Tzvi Medin. *Op. cit.* pp. 119 – 120.

¹⁸ Salvador Novo hizo una descripción literaria de la ciudad de México denominada *Nueva grandeza mexicana*.

Carlos Monsiváis da cuenta en “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” de los temas que acaparaban la atención del público: “[...] el melodrama conoce tres grandes vertientes: el populismo de barriada, el género de las cabareteras y el género del amor familiar en peligro”¹⁹.

Aún así se siguió explotando la comedia ranchera²⁰ y hasta 1947 dominó, junto con el tema de provincia, el celuloide. A pesar de que había un público más crítico, aún prevalecía una audiencia de clase media apegada a las “buenas costumbres” y llena de nostalgias por la vida pacífica campirana así como por el régimen de Porfirio Díaz. Gente que anhelaba esos días de tranquilidad. Quizá por eso México llegó con un buen retraso a abordar la temática urbana y, por lo general, bajo la óptica del melodrama²¹.

Sin embargo, la necesidad de retratar el crecimiento de la ciudad de México, la mentalidad moderna y el ascenso social, comienza a desplazar los tópicos ya mencionados. No es casual que en 1950, de 124 películas que se filmaran, cuarenta fuesen de cabareteras²² y barrios bajos.

Mientras Estados Unidos, caracterizado por una manufactura cinematográfica sólida, encaminaba su dinero y sus fuerzas en la Segunda Guerra Mundial, la industria filmica mexicana comenzó a canalizar sus esfuerzos para competir con Argentina y España e incrementar sus producciones. A esto se le llamó la *Época de oro*, que tuvo un auge más cuantitativo que cualitativo, mismo que los empresarios decidieron aprovechar y crearon varias productoras, se inauguraron estudios bien equipados, actores y directores adquirieron prestigio internacional. En estas condiciones se desarrolló uno de los mejores momentos del cine mexicano.

¹⁹ Carlos Monsiváis. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. *Historia general de México* (tomo 2). México, Harla/Colegio de México, 1988. p. 1522.

²⁰ Con el éxito latinoamericano de *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes se hicieron a un lado los afanes experimentales en el cine. Entre 1937 y 1938 los productores se dedicaron a filmar comedia ranchera y a finales de los treinta y principios de los cuarenta se incrementó la producción de largometrajes. Uno de los actores, por antonomasia, de este género fue Jorge Negrete, quien fue decidió darle una dimensión más trágica y épica al charro, en cintas como *El peñón de las ánimas* (1942), *Historia de un gran amor* (1942), *El ahijado de la muerte* (1946), entre otras. Ver Gustavo García. “La crisis de los charros” *Época de oro del cine mexicano*. México, Clío, 1997. pp. 14 – 15.

²¹ El melodrama está situado literalmente entre la tragedia y la comedia, es el género lacrimógeno por excelencia. La tristeza de sus historias provoca un nudo en la garganta en el público. Sus personajes avanzan o retroceden por caminos llenos de obstáculos físicos y morales de situaciones adversas. Ver Hugo Hernández, “Apuntes de curso de personaje y géneros cinematográficos”. *Seminario de Interdiscursividad. Cine, Literatura e Historia*. Módulo III. CD ROM. México, FES Acatlán, 2005.

²² Los productores y realizadores descubrieron el género de las rumberas que posibilitó una nueva forma de llamar la atención. Además, el respaldo musical con temas populares y pegajosos ayudó a la industria a reivindicarse con el público, a quien le resultó digerible y aceptable este tipo de películas. Ver María Oswelia García Toraño. “Breve análisis de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel”. Tesis de licenciatura. México, Universidad Iberoamericana, 1992. pp. 32 – 34.

Pero de poco sirvieron estos esfuerzos, pues al finalizar el conflicto bélico inició la crisis en la industria, Hollywood y las naciones que salían de la guerra crearon nuevas propuestas como el neorrealismo italiano y el realismo francés.

La negación a desprenderse de la “fórmula infalible”, que producía más cintas redituables con la ventaja de una menor inversión, fomentó el agotamiento y la imitación. Como resultado hubo un estancamiento en la búsqueda de nuevos géneros y mecanismos.

Pero la vida fluía a ritmos veloces por cada poro de la urbe y era necesario poner al corriente al cine, porque los mismos tiempos exigían ver su representación en pantalla grande: el progreso social y la modernización.

Peter Williams Evans señala en su libro *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo* que:

“[...] la trayectoria política del país adoptó una índole más burguesa, caracterizada por el respeto a la ley, el orden y la religión, así como por una actitud más amistosa para con los Estados Unidos, tendencias sin duda alguna reflejadas en la popularidad de los melodramas y las comedias familiares de la década de los cuarenta, con su representación de realidades mexicanas subordinadas a procesos de autoafirmación y utopismo”²³.

El machismo, la madre abnegada que se sacrifica por los hijos, el adulterio, la alegre rumbera²⁴, la pobreza tolerada por medio de canciones y buen humor y al mismo tiempo, asumida como un infortunio, son nociones añejas en la mentalidad del mexicano, que el cine absorbe y manifiesta, porque en él se ostenta la forma de vida de los mexicanos.

En todo esto la catarsis juega un papel importante, pues la audiencia del momento, más que ver al cine como vehículo del arte y el entretenimiento, lo mira como un transmisor de sus acciones y comportamientos, el lugar donde la realidad se interpreta y se pone en escena, para ver una vez más lo que los hizo reír, sufrir, amar y odiar:

[...] El público entonces se estremece ante esa psicología predestinada y esas vidas desgarradas. Así somos. Así queremos. Así sabemos morir. Así nos relacionamos con nuestras raíces. La tradición se vuelve externa, suma de objetos y situaciones: trajes típicos, el mariachi como conciencia, el habla dificultosa y servil del indígena, el movimiento indefenso de la “fichera”, los rebozos, los bigotes contundentes, el “cinturita” como fatalidad, las penumbras del cabaret, el ritmo de la vida en las haciendas,

²³ Peter Williams Evans. *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Barcelona, Paidós, 1995. p. 77.

²⁴ La rumbera es “una heroína o mujer fatal de los bajos fondos urbanos” y fue representada por Ninón Sevilla, Meche Barba, Leticia Palma, María Antonieta Pons, Rosa Carmina y Emilia Guiú, entre otras. Con esta temática se vislumbró el primer rompimiento con el porfirismo moral. Ver Gustavo García. “La ciudad del pecado” *Op. cit.* p. 42.

el cántaro de agua sobre los hombros tiernos de las nativas, el odio de clase como muro que separa a los amantes, la fatal incompreensión paterna, los perfiles idiosincrásicos²⁵.

La industria cinematográfica, a pesar de todo lo ya expuesto, logró consolidarse y fortalecer su círculo de producción, distribución y ventas.

Empero, surgen conflictos de tipo sindical y por tanto, en marzo de 1945, se creó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), como respuesta a un sinnúmero de corruptelas por parte de Enrique Solís, secretario general, al principio de la vieja Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos en México (UTECE) y transformada, en 1940, en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

Como forma de protección a la industria ante los problemas ya citados, el nuevo sindicato elaboró medidas de protección para evitar el ingreso de más directores, actores y productores, lo que impidió, al mismo tiempo la entrada de propuestas nuevas y de calidad que le den al cine otra cara, aunado a esto la censura y el invento de la televisión – que realizó su primera transmisión en julio de 1950 – fueron obstáculos que la industria tuvo que sortear con mucha tenacidad.

La *Época de oro* se caracterizó, como se mencionó anteriormente, por sus directores, productores y por el denominado *star system* mexicano. No podríamos hacer una discriminación y presentar en esta investigación las cintas más preponderantes de esta etapa, pero sí podemos mencionar algunas de las figuras que se encargaron de darle oxígeno y reanimarlo ante la crisis de la posguerra.

Uno de los que adquirió mayor relevancia fue el equipo conformado por el director Emilio *Indio* Fernández, el camarógrafo Gabriel Figueroa, el escritor Mauricio Magdaleno y los actores Pedro Armendáriz, David Silva, Dolores del Río y María Félix²⁶.

En todas sus cintas el común denominador fue la evocación revolucionaria como una leyenda, así como la revaloración de la provincia²⁷, el melodrama con tendencias maniqueas y

²⁵ Monsiváis. *Op. cit.* p. 1517.

²⁶ Algunas de sus más destacadas cintas fueron *Flor Silvestre* y *María Candelaria* (ambas de 1943), *Las abandonadas* y *Bugambilia* (ambas de 1944), *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947) *Maclovía* (1948) y *La malquerida* (1949). Ver Jorge Ayala Blanco. *La Aventura del cine mexicano*. México, Posada, 1988. pp. 94 – 95.

²⁷ El género de provincia es significativo para la historia del cine mexicano porque termina por aparecer “física o espiritualmente, absoluta o relativamente, al final del camino. La moral provinciana es la única que obedece porque el cine mexicano es un cine hecho por tráfugas de la provincia y destinado principalmente a consumidores de provincia. [...] trasciende en más de un punto a la comedia ranchera [...]. Es decir, [...] ya no degrada la provincia hasta el folklore musical con marionetas. Tal es su importancia”. Citado en Jorge Ayala Blanco. *Op. cit.* p.90.

sobre todo el maravilloso ojo de Gabriel Figueroa, quien se dedicó a darle a la audiencia imágenes de gran valor estético.

Otro equipo que adquirió fama y prestigio fue la dupla Ismael Rodríguez – Pedro Infante, a la que posteriormente se agregaron la actriz Blanca Estela Pavón y el argumentista Rogelio A. González.

Ismael Rodríguez fue el artífice de una historia con tremenda fuerza social que cautivó al público de aquellos años: *Nosotros los pobres* (1948). Tuvo tanto éxito que se filmaron las secuelas *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952).

Ni qué decir de los cómicos de aquel tiempo, aunque Jorge Ayala Blanco enfatiza que su aportación fue reducida y que, por ejemplo, Mario Moreno *Cantinflas* únicamente logró aportar la figura del “peladito”, pero siempre sacando los peores estereotipos del mexicano²⁸.

Los cómicos, en un principio, fueron reducidos a ser los fieles comparsas de los charros cantores y sólo durante esta época fueron capaces de demostrar su histrionismo al ser protagonistas.

Otro cómico interesante fue Germán Valdés, *Tin Tán*, quien logró consagrar la imagen del pachuco durante esta etapa cinematográfica. Sobresalía por su vestuario, su forma de hablar – combinando vocablos en inglés – y haciendo chistes a partir de títulos de películas o de estrellas de cine y de la música. *Tin Tán* fue el personaje de vena cosmopolita y urbana que tanto exigió el cine de mediados de los cuarenta y principios de los cincuenta en su transición.

El tema urbano sedujo en seguida a la gente, debido a que el público del barrio deseaba reconocer sus emociones y al mismo tiempo sus padecimientos a través de las imágenes presentadas con una mezcla que apostaba a la violencia y a lo conmovedor.

Lo curioso es que en 1950, año en que se filmó *Los olvidados*, ya existían un buen número de cintas que se ocupaban de contenidos como la pobreza, violencia, niños de la calle, pero la diferencia era abismal, pues en esas películas se abordaban con cierto escapismo o como lecciones moralistas.

La delincuencia juvenil se vio en cintas que aparecieron en 1949 y fueron tales como: *Ángeles del arrabal*, *Cuatro contra el mundo*, *Nosotros los rateros*, *Dos pesos dejada*, *El rey del barrio*, *Perdida*. Un año después, junto con *Los olvidados*, surgieron: *Vagabunda*, *Quinto patio*, *Víctimas del pecado*, *Amor vendido*, *Arrabalera*, *Crimen y castigo*, *El gendarme de la esquina*, *Trotacalles*, *El suavequito*.

²⁸ *Ibidem*. p. 118.

Los tópicos de explotación infantil y pobreza fueron abordados en cintas como *Madre querida*, *El papelerito*, *Ciudad perdida*, *Donde nacen los pobres*, *Cuatro horas antes de morir*, *Ángeles de la calle* o *Amor en cuatro tiempos*²⁹.

En eso radica el vigor de *Los olvidados*. Películas con temáticas sórdidas, como las de los ejemplos anteriores no sobraron. Pero lo que Buñuel hizo en esa época se considera como fuera de serie, pues no quiso reducir la problemática de la miseria urbana y la ciudad perdida al llanto, por tal motivo evitó que sus personajes representaran la eterna lucha entre el bien y el mal.

Tal vez por esta causa *Los olvidados* crearía una sensación de malestar en la audiencia: su enfoque tan disímil de los cánones de la tragedia lacrimógena mexicana creó un conflicto en la audiencia acostumbrada a digerir otro tipo de cintas que no amenazara con abrirles una puerta hacia la otra realidad de ese tiempo.

De esta forma, de 1949 a 1952, el tema de la ciudad proliferó en filmes como los anteriormente citados y cuya receta nunca varió. Jorge Ayala Blanco en *La Aventura del cine mexicano* menciona algunas características que consideramos de importancia exponer en el presente trabajo, para que ayuden a comprender la importancia de *Los olvidados* en la escena cinematográfica nacional, sus aportaciones y la magnitud del escándalo que provocó al momento de su estreno:

1º *Las películas de la ciudad actuaban por reducción*. Con esto el autor se refiere a que el barrio se vio como un sustituto de la provincia: un refugio de los valores (amor, solidaridad, honestidad, honradez, etcétera), ante los peligros de la ciudad.

2º *La ciudad siempre fue vista con recelo*. A partir de la modernidad propugnada en el sexenio alemanista, la urbe fue vista como enemiga de la vida pacífica, además de ser culpable de corromper a la gente honesta. En el cine mexicano la ciudad será deshumanizada, promiscua y funesta.

3º *En las películas de la ciudad se consiguió excusar la lucha de clases*. Otro reflejo del cambio alemanista y su urgencia por ignorar esta cuestión no sólo en el discurso político, sino también en el contexto sociocultural. Las películas del tema citado evaden la injusticia, la opresión, el abuso de poder; a diferencia de citas neorrealistas, o del enfoque ciudadano francés. Las frustraciones de la vida cotidiana no alteran el orden natural de las cosas³⁰.

²⁹ Rafael Aviña. "Los hijos de *Los olvidados*" en *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. México, Fundación Televisa, 2004. p.290

³⁰ Cfr. Jorge Ayala Blanco. *La Aventura del cine mexicano*. México, Posada, 1988. pp. 129 – 132.

De esta forma podemos reiterar que ante un panorama cinematográfico caracterizado por la defensa de valores profundamente enraizados en la cultura popular y las conductas “moralmente aprobadas”, la despolitización, el sexismo y la urgencia de captar una ciudad insólita - capaz de albergar sueños de ascenso social y al mismo tiempo la ternura y el coraje de los pobres para salir adelante-, sólo para justificar al régimen imperante; *Los olvidados* fue una película capaz de sortear los peligros de caer en esa caracterización y supo ofrecer una interpretación distinta e inquietante de esa realidad.

2.2 La importancia de representar un núcleo social en el cine: *Los olvidados* en la vida real

Para comprender mejor lo que se pretende con este análisis de personajes de *Los olvidados*, debemos hablar de la representación desde dos puntos de vista: el histórico y el cinematográfico.

En *El mundo como representación*, Roger Chartier plantea una visión distinta de la historia, con un enfoque antropológico, acercándose a las formas de producción artística de diferentes épocas, pues es ahí donde han quedado plasmados los cambios de las ciudades, a nivel local, pero también de las naciones. A esto se le conoce como *historia cultural*.

La historia cultural se ocupa de la cultura popular, los discursos o lenguajes de los grupos, de las mentalidades colectivas y sostiene que no puede evitarse ver el pasado desde una perspectiva particular. Precisamente en este marco, la representación como forma de comprender y aprehender la realidad, es de suma importancia y de la misma forma se habla de la interpretación de éstas, pues al analizar las estructuras, motivos y objetivos de textos³¹ se puede llegar a una mayor comprensión del desarrollo social, cultural, político y económico de un país³².

Este concepto es de sumo interés para la presente investigación al considerar que Buñuel no plasmó en *Los olvidados* la realidad mexicana de los años cincuenta. Estaríamos incurriendo en un error grave si así lo afirmáramos. Por eso decidimos introducir al principio de este capítulo las características del sexenio de Miguel Alemán para que se entienda que la búsqueda de la modernización y la vanguardia del país no benefició a todos y ésa fue la parte que Luis Buñuel

³¹ En este caso, debemos considerar al texto como un objeto lingüístico unitario, delimitado y comunicativo. Ver Francesco Casetti y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. España, Paidós, 1991. p. 18

³² La cuestión esencial que la historia cultural nos plantea es la de las relaciones existentes entre las modalidades de apropiación de los textos y los procedimientos de interpretación que sufren. Ver Roger Chartier. *El mundo como representación*. España, Gedisa, 1992. pp. 45 – 81.

captó en su film. Ésa fue la situación que el cineasta *decidió* capturar e interpretar de toda la realidad del México de 1950.

La representación, desde el punto de vista cinematográfico³³, se refiere al proceso de construcción de un *mundo posible*, refiriéndose a que el texto utiliza elementos de la vida real y acaba apropiándose de ellos, pero a partir de sus propios parámetros. Sobre este precepto se articula la imagen fílmica y para ello se vale de tres niveles, que aluden a las fases de elaboración de una película:

1. Puesta en escena: Se refiere al escenario, a los personajes, vestuario y decoración.
2. Puesta en cuadro: Alude a los campos y planos que se utilizarán para elaborar el film.
3. Puesta en serie: Se ocupa del trabajo del montaje y la relación de imágenes precedentes con subsecuentes.

Los olvidados hizo patente que la industrialización económica había favorecido los intereses de las clases altas, mientras oprimía a los sectores populares. Los personajes del film son víctimas de esa situación endeble, del México escindido en dos partes y deben enfrentarse al mundo que les volvió la espalda.

Los olvidados, los de la vida real, se exiliaron en la urbe como una tierra prometida. La esperanza de un mejor nivel de vida los hizo llegar, sin saber que ese sueño era un anzuelo para los peces más gordos y no para un México enclenque. Otros fueron expulsados al caos sin tener conciencia de ese infierno de vida.

En todo caso *Los olvidados* de Luis Buñuel evidencia los vestigios de la vida rural devorada por la ciudad, sólo que esta vez la aborda como un grito de auxilio, de desesperación, una añoranza incapaz de superarse por medio del humor, las canciones o los exóticos bailes de rumberas.

Ya expuestas, de manera general, las acepciones de la representación debemos hacer hincapié en la forma en la que Luis Buñuel decidió concretar ese mundo posible, y por ello tomamos en cuenta las características de la “subcultura de la pobreza”, definida por el antropólogo Oscar Lewis como un sistema de vida estable y persistente, que ha pasado de generación a generación a lo largo de líneas familiares. Tiene sus modalidades propias y consecuencias de orden psicológico y social para sus miembros³⁴. Ésta no es sinónimo de clase trabajadora,

³³ Casetti y Di Chio. *Op. cit.* pp. 121 – 170.

³⁴ Ver Oscar Lewis. *Los hijos de Sánchez*. México, Grijalbo, 2004. pp. XIV – XIX.

proletariado o campesinado, pues sólo tiene aplicación para las personas que están al fondo de la escala socioeconómica: los trabajadores y campesinos más pobres, pequeños artesanos y comerciantes, a los que generalmente se alude como “lumpenproletariado”.

Debemos asentar aquí que la subcultura de la pobreza alude a la pobreza urbana, misma que se caracteriza por el traslado de gente de áreas rurales hacia la ciudad – lo que se conoce como proceso de urbanización -, así como una incapacidad por parte del gobierno para generar fuentes de empleo formal suficientes y otra particularidad de la pobreza urbana es la de los asentamientos irregulares en los que se padece una crónica escasez de agua e instalaciones sanitarias.

El aspecto de la vivienda fue uno de los problemas que se acrecentó en el sexenio alemanista. De los 5.2 millones de viviendas que se registraron en el Censo de Población de 1950, el 60 por ciento sólo tenían una habitación, y el 25 por ciento dos. El 70 por ciento de esos hogares estaban hechos de adobe, madera, cañas, varas o piedras sin labrar, y a penas el 18 por ciento era de ladrillo y cemento. Solamente el 17 por ciento tenía agua entubada para su uso privado.

Algunas de las afinidades de *Los olvidados* con las características de la subcultura de la pobreza se presentan a manera de cuadro comparativo (Fig. 1) para establecer los fundamentos de la realidad y su representación filmica.

Otro de los elementos importantes que abordaremos de manera general aquí son los espacios reproducidos en la película. Las calles y plazas, el mercado, la chatarrería, las casas de Pedro, Don Carmelo, el establo de Meche y el Cacarizo están circunscritos en un ambiente marginado, fuera y dentro de la ciudad al mismo tiempo. Eso que conocemos como cinturones de miseria o ciudades perdidas³⁵.

La puesta en escena de la ciudad perdida crea la sensación de aislamiento y desamparo social que se afirma con el título de la película y la dinámica de los personajes que analizaremos en el próximo capítulo de esta investigación.

Finalmente, creemos importante subrayar el hecho de que los individuos que viven dentro de la subcultura de la pobreza tienen un fuerte sentido de su marginalidad. Asegura Oscar Lewis que “son como extranjeros en su propio país, convencidos de que las instituciones existentes no

³⁵ Éstas se caracterizan por el terreno en el que se asientan, generalmente en las márgenes de ríos o tiraderos de basura al aire libre. A menudo son ocupados de manera ilegal y no cuentan con los servicios básicos (agua, gas, energía eléctrica, drenaje), su construcción es sumamente endeble y con materiales que van desde madera, cartón, hojalata y adobes. Este tipo de “infraviviendas” son producto de una crisis urbana en la que intervienen variables como la escasez de unidades habitacionales ante una demanda excesiva y las altas rentas que muchas personas no están en condiciones de pagar, debido a que requieren de cierto nivel de ingresos y una estabilidad en el empleo. Ver Manuel Castells. *Capital Multinacional, Estados Nacionales y Comunidades Locales*. México, Siglo XXI, 1987. pp. 47 – 48.

sirven a sus intereses y necesidades. Al lado de este sentimiento de impotencia hay un difundido sentimiento de inferioridad, de desvalorización personal”³⁶. Son personas conscientes de su abandono y tienen la sensación de no pertenecer a nada.

Esta impresión también queda en *Los olvidados*: ninguno podrá escapar de su fatídico destino, el cual será morir o dar muerte que se conservará en un eterno anonimato, mientras que los que se mantienen vivos continuarán deambulando como si nada hubiera cambiado en ese mundo violento donde cada uno lucha por sobrevivir.

³⁶ Lewis. *Op. cit.* pp. XVII – XVIII.

Figura 1. Cuadro comparativo entre las características de la subcultura de la pobreza y *Los olvidados*

Subcultura de la pobreza	Los olvidados
1. Es más común que se desarrolle cuando un sistema social y económico estratificado atraviesa por un proceso de desintegración o de sustitución por otro.	Hay un contexto de transición económica y social en la película. El mismo título del film alude a él: habla de los que han sido relegados del proceso de transformación de la ciudad y del discurso progresista de Miguel Alemán.
2. En México se identifica por tener elementos de la provincia y está orientada de manera local.	Los elementos provinciales que vemos en la película son los animales de granja y las actividades que los personajes realizan, como ordeñar a la burra, recolectar huevos de las gallinas, cuidar a las cabras. Son el reflejo de la nostalgia por el campo, por tener una parcela idílica en ese mundo que dejaron atrás para llegar a la ciudad con la promesa de un mejor nivel de vida.
3. Sus miembros no participan de la atención médica impartida por el Seguro Social, tampoco de servicios como hospitalarios, bancarios, almacenes, museos y aeropuertos. Se desconfía de las instituciones.	En este caso sí hay un acercamiento con las instituciones: las oficinas del Tribunal para Menores y la escuela granja e igualmente con la policía. Pero podemos decir que en la interacción con las tres hay una actitud de desconfianza por parte de los personajes.
4. Existen periodos largos de subocupación y desocupación, diversidad de ocupaciones no calificadas, trabajo infantil, ausencia de ahorros, escasez crónica de dinero en efectivo.	Se ven subocupaciones como las del ciego, Don Carmelo, quien por un lado es “hombre orquesta” y por otro es curandero. En el caso del trabajo infantil el mejor ejemplo es el de Pedro, quien primero trabaja como aprendiz en una afiladuría y después en una feria.
5. Se percibe una ausencia de reservas alimenticias en casa, el sistema de hacer compras frecuentes de pequeñas cantidades de comida varias veces al día o a medida que se necesitan.	Hay una escasez de alimentos en casa de Pedro. Incluso se hace una constante alusión al hambre: Marta le niega comida a su hijo y en esa misma escena vemos la repartición de escasas raciones de carne a los hermanos de Pedro.
6. Se observa una falta de vida privada y un sentido gregario.	La familia de Pedro, al igual que la de Meche y el Cacarizo viven hacinadas en un solo cuarto. Son estancias reducidas se utilizan como dormitorios y comedores. El sentido gregario se ve representado en la pandilla de muchachos en la que se encuentran El Jaibo, Pedro y el Cacarizo, entre otros, donde uno de los valores es el de la solidaridad, aunque sea aplicada de forma negativa al delinquir.

Subcultura de la pobreza	Los olvidados
7. Existe una alta incidencia al alcoholismo y el recurso de la violencia para zanjar dificultades.	El alcoholismo se nos presenta en el personaje del padre de Julián. La violencia está presente a lo largo de la película, pero sus momentos más significativos son cuando Don Carmelo es apedreado por la pandilla de muchachos, cuando Marta le niega la comida a Pedro. La apoteosis de la violencia es representada por el asesinato de Julián a manos del Jaibo. También cuando Marta golpea a los gallos; cuando Pedro mata a dos gallinas en la escuela granja, después al momento de pelear con El Jaibo en la calle y finalmente cuando ambos son asesinados.
8. Hay una temprana iniciación de la vida sexual. Uniones libres o matrimonios no legalizados, incidencia alta del abandono de madres e hijos. Familias centradas en la madre. Conocimiento más amplio de los parientes maternos.	El personaje de Marta está caracterizado de esta forma: a pesar de ser madre de cuatro hijos no ha perdido su belleza y el deseo por los hombres. Sabemos que fue inducida sexualmente a la edad de catorce años en la escena del Consejo Tutelar, donde confiesa que Pedro fue producto de una violación. El Jaibo, por su parte, se caracteriza por esa libido. No sabemos si ha tenido parejas sexuales, pero la forma en la que acosa a Meche y las miradas sugerentes a las piernas de Marta nos indican que ya tiene suficiente experiencia. En cuanto a las familias centradas en la madre vemos dos ejemplos, uno más evidente que otro. El primero corresponde a la familia de Pedro: Marta es la que lleva el peso del hogar y los hijos. El segundo es el de la familia de Meche y el Cacarizo. Ahí la madre está enferma, pero la vemos aparecer en dos ocasiones. Como sustituto de la figura paterna vemos al abuelo de los muchachos.
9. Sólo se recurre al doctor y hospitales en casos de emergencia extrema. Hay mayor confianza en hierbas, remedios caseros, en curanderos y comadronas locales. Sus miembros intentan utilizar e integrar remanentes de creencias y costumbres de diversos orígenes.	Como ya lo mencionamos, Don Carmelo funge dentro de la historia como curandero, incluso en una escena lo vemos haciendo una limpia con una paloma a la madre de Meche y el Cacarizo. Las creencias de los personajes no apuntan a lo divino, sino hacia lo mágico en su sentido protector. Un ejemplo de esto es la escena donde el Ojitos le da su amuleto de diente de muerto a Meche para que la cuide y nunca se enferme.
10. Actitud crítica hacia algunos de los valores e instituciones de las clases dominantes, odio a la policía, la desconfianza en el gobierno y en los que ocupan un puesto alto.	Más que odio a la policía es cierto rencor y miedo. Esto lo vemos en la escena donde El Jaibo camina por la calle, después de haber escapado de la correccional y huye de la policía. En el caso de Pedro vemos desconfianza hacia el director de la escuela granja al principio.

3. *Los olvidados*: reconstrucción de un núcleo social en la pantalla

Ya vimos la relevancia de la interpretación como una forma de apropiarse de la realidad, es decir, de concebirla, de comprender su orden social y expresar la relación de un individuo con el mundo. A partir de esto, el individuo representará esa lectura que realiza del contexto histórico, político, social, económico y cultural que lo rodea.

Buñuel lo hizo. Reconstruyó un núcleo social marginado en *Los olvidados* y lo hizo en un contexto que hablaba de industrialización, de cambios ideológicos y de formas de vida de los ciudadanos. Era de esperarse, entonces, que la gente reaccionara entre asombrada y ofendida, pues en el film plasmaba descarnadamente todo lo que en esa imagen de México moderno no se veía.

El anterior capítulo cerró con una breve comparación de las características de la subcultura de la pobreza con *Los olvidados* porque deseamos establecer un vínculo entre la representación y la realidad que nos hable de la importancia del cine no sólo como factor de documentación histórica, también como elemento de acercamiento a la sociedad, a sus costumbres, creencias y conductas, de las formas de percibir todo lo anterior y poder transmitirlo con una fuerza estética enorme al espectador.

Por tal motivo, ahora nos dedicaremos al análisis de los personajes para conocer de manera más profunda cómo se representó la ciudad perdida y la pobreza urbana dentro del film.

Para poder cumplir con esta tarea sustentaremos este trabajo en *Cómo analizar un film* de los teóricos Francesco Casetti y Federico Di Chio, concretamente en el análisis de la narración¹.

En dicho capítulo ambos señalan que el cine se ha convertido en un dispositivo de narración, debido a que posee una urgencia mayor de contar lo real más que de documentarlo. Indican que hay una dificultad para distinguir si la dimensión narrativa corresponde a los contenidos de la imagen o al modo en que se organizan, relacionan y se presentan esas imágenes, debido a que persiste una ambigüedad en el término, pues “narración” puede hacer referencia tanto a la historia (lo que aparece en la pantalla) como al discurso (manera en la que aparece).

Para evitar este tipo de dificultades, los autores llegan a una definición de “narración”, la cual armoniza con el análisis que aquí realizamos:

“La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos”².

¹ Francesco Casetti y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. España, Paidós, 1991. pp. 171 – 217.

Esta definición nos permite hablar de tres elementos esenciales de la narración:

1. *Le sucede a alguien o alguien hace que suceda*: Se refiere a los “personajes”, los cuales padecen los acontecimientos. Casetti y Di Chio mencionan que aunado a los personajes se encuentra el “ambiente” que los completa y a la unión simbólica de ambos la denominan como los “existentes”.

2. *Sucede algo*: alude directamente a los “acontecimientos”, mismos que pueden ser intencionales, accidentales, ricos en consecuencias o estériles, personales o colectivos.

3. *El suceso cambia poco a poco la situación*: Hablan de las “transformaciones” que son el resultado de la sucesión de acontecimientos y acciones. La transformación se manifiesta como una serie de rupturas con respecto al estado anterior de los personajes, dicho de otra manera: apunta a una evolución, un cambio en los personajes.

Para comprender mejor estos factores estructurales los vamos a desarrollar aquí de manera concisa:

Los existentes. Esta categoría comprende todo lo que se presenta al interior: seres humanos, animales – que estarían en la subcategoría de los personajes – y paisajes naturales, construcciones, objetos – dentro de la subcategoría del ambiente -. En este caso nos ocuparemos más del personaje, que se refiere a “alguien” que tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular.

Los teóricos no presentan una definición puntual o completa de lo que es personaje³ y optan por dar al lector tres ejes categoriales para el análisis de este componente:

a) Personaje como persona: Asume al personaje como un individuo, dotado de un perfil intelectual, emotivo y con una gama de comportamientos.

b) Personaje como rol: El personaje se aborda como un elemento codificado, centrándose en el “tipo” que encarna.

c) Personaje como actante: Se considera como un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance.

Los acontecimientos. Puntúan el ritmo de la trama y marcan su evolución. Se pueden dividir en dos categorías que tienen que ver con el agente que las provoca.

² Francesco Casetti y Federico Di Chio. *Op. cit.* p. 172

³ Para tener una definición más precisa de lo que es un personaje nos remitimos a Hugo Hernández, “Apuntes de curso de personaje y géneros cinematográficos”. *Seminario de Interdiscursividad. Cine, Literatura e Historia*. Módulo III. CD ROM. México, FES Acatlán, 2005. Ahí señala que “[...] personajes son los seres humanos – o con características humanas – que viven las acciones en las historias que ocurren”.

1) Sucesos: El agente es un factor ambiental (catástrofes, epidemias, acontecimientos climáticos) o una colectividad anónima (como ejemplo ponen guerras y revoluciones). El personaje no los puede controlar, por lo tanto sólo podrá afrontarlos, evitarlos o sufrirlos.

2) Acciones: En ellas sí existe la presencia de un agente animado y los autores presentan tres modalidades que tienen correspondencia con las tres modalidades de análisis de personaje:

a) Acción como comportamiento: Se distingue como una actuación atribuible a una fuente concreta y precisa, a un “alguien”. Es la respuesta a una situación o estímulo.

b) Acción como función: Considerada como ocurrencia singular de una clase de acontecimientos general.

c) Acción como acto: Es una relación entre actantes, en particular entre Sujeto y Objeto, como simple contacto con ellos o como una clase de mutación derivada de éstos.

Las transformaciones. Son producto de la intervención de las acciones en el curso de la trama, lo cual provoca una modificación o evolución en los personajes. Casetti y Di Chio nuevamente plantean tres distintas definiciones equivalentes a las acciones y personajes:

a) Transformaciones como cambios: Su relevancia es de carácter psicológico y social y puede analizarse a partir del personaje como actor fundamental del cambio, o bien, a partir de la acción como motor de éste.

b) Transformaciones como procesos: Se contemplan como formas canónicas de cambio, recorridos evolutivos recurrentes, clases de modificaciones.

c) Transformaciones como variaciones: Se entienden como operaciones lógicas que están en la base de las modificaciones del relato.

Debemos aclarar para finalizar que cada categoría aquí presentada fue contemplada por los autores desde las siguientes perspectivas:

a) Fenomenológica: Concentrada en manifestaciones de carácter y comportamiento tal como se expresan.

b) Formal: Atenta a los tipos, a los géneros, a las clases. Está dedicada a reconducir los elementos en juego a frentes más generales.

c) Abstracta: Dirigida a la captación de nexos estructurales y lógicos que los elementos mantienen recíprocamente.

Nuestro estudio se centrará en el modelo formal para analizar a los personajes como rol, las acciones como funciones y las transformaciones como procesos, mismas que abordaremos de manera más detallada en el siguiente inciso.

	Personaje	Acción	transformación
Nivel fenomenológico	Persona	Comportamiento	Cambio
Nivel formal	Rol	Función	Proceso
Nivel abstracto	Actante	Acto	Variación estructural

Figura 2. Tabla de correspondencias entre niveles y factores estructurales de la narración (personaje, acción y transformación)⁴

3.1 Modelo de análisis formal: edificando un camino hacia los personajes de *Los olvidados*

Optamos por el desarrollo del modelo de análisis formal para enfatizar las diferencias de personajes e historia de *Los olvidados*, pues a pesar de que en la época en que surgió había otras cintas con temáticas similares, como ya se apuntó en el anterior capítulo, el tratamiento fue distinto. En ésta no habría finales felices, protagonistas y antagonistas como tipos canónicos del bien y del mal, sino únicamente como fuentes de la acción para la historia como se explicará en este inciso.

También decidimos que el modelo de análisis formal nos permitiría realizar un análisis más puntual de los rasgos más significativos de los personajes de la película de Luis Buñuel.

A continuación desarrollamos el modelo formal que se utilizará para el análisis de los personajes, acontecimientos (acciones) y transformaciones.

Personaje como rol. Casetti y Di Chio definen a éste como una manera de abordar al personaje de acuerdo con el “tipo” que encarna, por lo que se ponen de relieve los géneros de gestos que asume y las clases de acciones que lleva a cabo. Dicho de otra manera, el personaje ya no es considerado como un individuo único e irreductible, sino como un elemento codificado.

⁴ *Ibidem.* p. 208.

Los autores se centran en algunos de los grandes rasgos que caracterizan a los “roles”, a través de oposiciones tradicionales:

- Personaje *activo* / personaje *pasivo*: El personaje activo se sitúa como fuente directa de la acción, la provoca, y por eso opera en primera persona. El personaje pasivo es objeto de las iniciativas de otros y se presenta como terminal de acción.
- Personaje *influenciador* / personaje *autónomo*: Esta característica se aplica al personaje activo. El personaje influenciador se dedica a provocar acciones sucesivas – “hace hacer” – a los demás. El personaje autónomo realiza las acciones sin intermediarios “hace” directamente. Es la causa y la razón de su propia actuación.
- Personaje *modificador* / personaje *conservador*: También se aplica a los activos en la narración. El personaje modificador trabaja para cambiar las situaciones de manera positiva o negativa (lo que lo convierte en *mejorador* o *degradador*, como veremos más adelante) es el motor para que las acciones se lleven a cabo. El personaje conservador actúa como punto de resistencia y su principal función será la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado (*protector* o *frustrador*).
- Personaje *protagonista* / personaje *antagonista*: Ambos son fuentes tanto del “hacer hacer” como del “hacer”, la diferencia es que actúan por lógicas contrapuestas: el primero sostiene la orientación del relato, mientras que el segundo manifiesta la posibilidad a la inversa.

Estas oposiciones además de ser indicativas sugieren dos cuestiones: la primera es que para definir los roles narrativos debemos recurrir a la tipología de sus caracteres, acciones y sistemas de valores de las que son portadores. La segunda observación es que el perfil de cada rol nace de la especificación de funciones, valores y la combinación de diversos rasgos asignados a los personajes.

Acción como función. Es importante señalar aquí que de los acontecimientos explicados en el apartado anterior nosotros hemos tomado la categoría de las acciones, precisamente porque son provocadas por agentes animados. Los autores definen las funciones como tipos estandarizados de acciones que los personajes cumplen y continúan cumpliendo de relato en relato, a pesar de sus infinitas variantes y las sintetizan del siguiente modo:

- *La privación.* Por lo general se detecta al inicio de la historia y básicamente se refiere a algo o alguien que sustrae al personaje cosas que le resultan queridas como medios de vida, la libertad

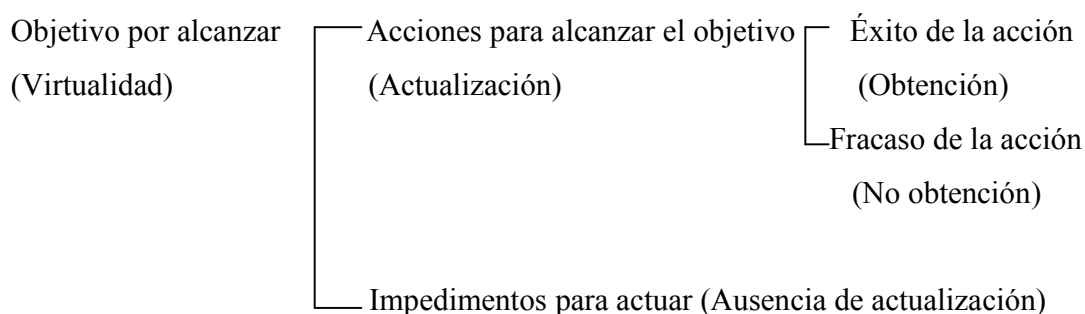
personal, la capacidad de hablar, una persona amada, dinero, etcétera. Esta acción da lugar a la *falta inicial*, cuyo remedio será el motivo en torno al cual gire la trama.

- *El alejamiento*. Es una función doble que por un lado confirma una pérdida y por otro permite la búsqueda de una solución. Forman parte de esta clase de acciones el *repudio*, la *separación* y el *ocultamiento*.
- *El viaje*. Se concreta de dos maneras: un desplazamiento físico – una *transferencia* –, o bien, un desplazamiento mental – un *trayecto psicológico* -. Lo principal es que el personaje se empieza a mover a través de un itinerario puntuado por una serie de etapas sucesivas. Las subclases dentro del viaje son *la partida* y la *búsqueda* o la *investigación*.
- *La prohibición*. Se manifiesta como afirmación de los límites que no se deben traspasar y existe una doble posibilidad de respuesta: el *respeto* de ella o su *infracción*.
- *La obligación*. Puede asumir el aspecto de una tarea por realizar o una misión que llevar a cabo y también se dan dos formas de respuesta: el *cumplimiento* de lo prescrito, o la *evasión* de las obligaciones.
- *El engaño*. Se manifiesta también como *disfraz* o *delación* y la respuesta posible es doble: por un lado la *connivencia* y por el otro el *desenmascaramiento*.
- *La prueba*. Es una función plural porque al menos incluye dos tipos de acciones: las *pruebas preeliminares* que permiten al personaje la obtención de medios con los cuales estará equipado para la batalla final. Por otro lado está la *prueba definitiva*, que le brinda al personaje la oportunidad de afrontar la falta inicial.
- *La reparación de la falta*. El éxito que el personaje obtiene en la prueba definitiva lo libera a él o a quien sufriera de la privación al inicio de la historia. De esta función deriva la *restauración* de la situación inicial o la *reintegración* de lo que en un principio fueron privados el o los personajes.
- *El retorno*. El personaje regresa al lugar que abandonó. Una variante es la *instalación* en un lugar que el personaje ya contempla como propio.
- *La celebración*. El personaje victorioso es reconocido como tal, por lo que es *identificado*, *transfigurado*, *recompensado*.

Esta lista de funciones fue reelaborada por Francesco Casetti y Federico Di Chio a partir del esquema realizado por Vladimir Propp en *Morfología del cuento* y donde señala que los personajes en cada historia varían, pero no las acciones que realizan, al igual que las funciones.

Transformación como proceso. Ya habíamos mencionado en el anterior apartado que éstas se contemplan como formas canónicas de cambio y por ello también pueden calificarse como procesos de “mejoramiento” o “empeoramiento”, dependiendo de la óptica del personaje *orientador*, pues será su punto de vista el medio por el cual observaremos la trama. Dicho de otro modo, el mejoramiento para él será el empeoramiento para su antagonista y viceversa.

El proceso de transformación de la situación de partida, para mejor o para peor, puede virtualmente tener o no tener inicio, y cuando lo hay puede o no alcanzar la obtención del resultado. Las transformaciones proceden mediante una serie de opciones binarias como a continuación ejemplifican los autores:



Este proceso puede tender a la obtención de un mejoramiento o hacia un empeoramiento predecible y también funcionan por opciones binarias, caracterizados por los elementos esquematizados anteriormente (virtualidad, actualización o no actualización y la obtención o no obtención de un fin).

Se menciona esto, porque Casetti y Di Chio se enfocan en el beneficiario del mejoramiento y en las acciones para alcanzar su objetivo (actualizaciones) que el personaje puede alcanzar de dos maneras:

a) Acontecimiento fortuito: Cuando el personaje beneficiario del mejoramiento alcanza el éxito sin esfuerzo y de manera casual.

b) Tarea que cumplir: Cuando el personaje beneficiario logra el mejoramiento de manera consciente y funge como parte activa (agente – beneficiario), o se apoya de la intervención de otro (agente – aliado, que puede tomarse como un beneficiario pasivo).

La intervención del agente – aliado puede ser inmotivada, casual o motivada. Para el segundo caso los autores dan los siguientes ejemplos:

- Aliado socio: La ayuda que brinda es por intercambio de servicios generados por una prestación anterior.

- Aliado acreedor: Ayuda al personaje con el objetivo de una recompensa.

- Aliado cómplice: Auxilia al personaje con la expectativa de un beneficio.

El obstáculo se concreta entonces en un tercer tipo de agente (agente – antagonista), éste se considera un agente degradador de las situaciones. Su acción puede asumirse de dos formas:

- Hostil: Si opera a través del engaño o la agresión.

- Pacífica: Se convierte de algún modo en aliado a través de la seducción o la negociación.

Este proceso también puede darse desde el punto de vista de quien persigue el empeoramiento, en tal caso los aliados y antagonistas se invierten.

Con esto finalizamos la explicación del modelo de aplicación y damos paso al análisis de los personajes de *Los olvidados*.

3.2 Los personajes bajo la lupa

Antes de dar rienda suelta al análisis de nuestro objeto de estudio hemos sentido la necesidad de aclarar que los personajes que vamos a analizar serán cinco: Pedro, El Jaibo, Marta (madre de Pedro), Don Carmelo y El Ojitos.

Esto se debe, además de las obvias razones de tiempo y espacio, a que son los que aparecen con más frecuencia a cuadro y porque a nuestro parecer son los de mayor relevancia para reflejar tanto la fuerza como la emotividad del relato.

Aún así debemos decir que el resto de los personajes no desmerecen y sus breves intervenciones también nos ayudaron a comprender mejor el rol que cada personaje que analizamos desempeñaba.

Por ejemplo, el Cacarizo, quien en la historia fungía como amigo de El Jaibo, establece una enorme solidaridad y admiración:

Jaibo: ...No más se descuidaron tantito y me pelé.

Pelón: ¿Y no te dio miedo? Porque si te agarran hubiera sido peor.

Cacarizo: Qué miedo ni qué miedo, éste es rete macho y no le tiene miedo a nadie⁵.

⁵ *Los olvidados* Dir. Luis Buñuel. Prod. Óscar Dancigers. Guionistas: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Actores: Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Stella Inda, Miguel Inclán. Fotografía: Gabriel Figueroa. Ultramar Films, 1950. min.04:53 – 5:00.

Esto nos habla directamente del personaje de El Jaibo considerado como héroe, líder nato de la pandilla, una especie de padre que protege a los menores:

Jaibo: ¡Cómo se conoce que andaba yo encajonado! Pero ora van a ver. He aprendido mucho allá y si hacen lo que les digo a ninguno le faltarán sus centavos.

Cacarizo: Seguro, Jaibo, estamos contigo.

Pelón: Haremos lo que tú quieras⁶.

Y solamente estamos contemplando una de las primeras secuencias del film; pero igual podemos recrear otro ejemplo para ver la importancia de otro personaje – el de Meche –, hermana del Cacarizo.

Meche es una niña preadolescente, el objeto de los piropos de El Jaibo y una mezcla de inocencia, candidez, pero también de una criatura que a pesar de su corta edad debe afrontar la crueldad del mundo: es ella, junto con su abuelo, quién descubre el cadáver de Pedro en el establo y también quien tiene que llevarlo al vertedero de basura para que nadie se entere de la desgracia.

La madre y el abuelo de Meche y el Cacarizo, a pesar de que aparecen pocas veces en pantalla, son receptores de las acciones de otros. Por ejemplo, la enfermedad de la madre nos ayuda a conocer la profesión de Don Carmelo como curandero. El abuelo corre al Jaibo de su propiedad y, como ya mencionamos anteriormente, es quien decide llevar el cadáver de Pedro al tiradero de basura, con la ayuda de Meche.

De hecho, es muy importante la casa de ambos muchachos. Si se ve, la película abre con la imagen del establo de Meche y el Cacarizo. Es ahí donde se esconde el Jaibo de la policía, el lugar al que Pedro lleva al Ojitos y donde encuentra su muerte. Este espacio sustituye al hogar en su función de refugio.

Igual es el caso del Pelón y Julián. Al Pelón le atribuimos el papel de comparsa, hilo conductor, tiende a seguir mucho al Jaibo y al Cacarizo, él es quien indirectamente nos conduce al enfrentamiento entre Don Carmelo y los muchachos; quien lleva a la pandilla la noticia de la muerte del Julián.

Julián, por su parte, es receptor de acciones y nos permite conocer más de la personalidad del Jaibo. Su muerte nos ayuda a establecer el rol del Jaibo como un personaje influenciador, más adelante profundizaremos en esto.

⁶ *Los olvidados*. min. 5:16 – 5:26.

A continuación presentamos el resultado de este análisis en los cinco personajes mencionados. A cada personaje corresponde un inciso. Hemos de recalcar que la acción como función únicamente se aplicará a los personajes de Pedro y El Jaibo al considerarlos en este análisis como protagonista y antagonista de la historia respectivamente y por ser los que llevan claramente la orientación del relato desde distintas perspectivas.

3.2.1 Los sueños y vicisitudes de Pedro

Lo que se les dé a los niños, los niños darán a la sociedad.
Karl A. Menninger

De acuerdo con el modelo de Casetti y Di Chio, Pedro es un personaje *activo*, porque es la fuente directa de la acción. En las primeras secuencias del film parece más un personaje pasivo que se deja llevar por lo que los muchachos de la pandilla le aconsejan, e incluso se deja seducir por la personalidad del Jaibo.

Pero en la escena donde se presentan su madre y hermanos adquiere su propia voz, sus características. Le anuncia a la madre que buscaba trabajo, pero Marta no le cree y le niega la comida.

Aunque Pedro es un niño inquieto al que fechorías como robarle a un ciego y luego aventarle piedras le parecen un juego, también es un joven preocupado, consciente de su miseria, tanto que desea salir de ella, sacar a su madre de trabajar, hacer que ella se sienta orgullosa de él y lo ame.

Por todo lo anterior, Pedro es un personaje *autónomo*, es la causa y la razón de su actuar, aunque como ya dijimos, en un principio se deja influir por El Jaibo y tal vez ésa sea su peor falta.

Debemos destacar aquí que la secuencia del sueño es esencial, pues en ella se afianza la condición de Pedro como un personaje autónomo, al decirle a Marta dentro de él “Buscaré trabajo y entonces usted podrá descansar”. Todas sus acciones cotidianas, preocupaciones y miedos se ven reflejados ahí: el amor que quisiera que su madre le mostrara, la muerte de Julián, así como el hambre y el alimento que le fue negado. Incluso en esta secuencia onírica se delinea el papel antagónico de Jaibo al arrebatarse el pedazo de carne al muchacho.

Pedro también es un personaje *modificador*, en sentido *mejorador*, pues se afana para cambiar las situaciones, sobre todo a partir de la secuencia del sueño: encuentra trabajo como aprendiz en una afiladuría e intenta reconciliarse con Marta diciendo que ya encontró un empleo y pronto le llevará dinero.

Finalmente, es el *protagonista* de la historia. No porque sea bueno y tenga que luchar contra la maldad, sino porque sostiene la orientación del relato. Es a él a quien vemos realizar acciones la mayor parte del tiempo y porque en él recaen las acciones del Jaibo: intenta superar el asesinato de Julián, al mismo tiempo que reconciliarse con su madre, trata de probar su

inocencia por el robo del cuchillo en la afiladuría y cuando lo llevan a la escuela granja, después de rebelarse contra el director, desea ganarse la confianza de éste. Por eso persigue al Jaibo cuando éste se roba el dinero, por eso lo delata y por eso encuentra su muerte.

A continuación presentamos algunas escenas de la película que tomamos para ejemplificar las oposiciones con las que definimos al personaje de Pedro.



Pedro es un personaje *activo y autónomo*: desea que su madre se sienta orgulloso de él, lo ame y por ello le dice que ha estado buscando trabajo.

Pedro: Mamá ¡Mamá, ya trabajo! El sábado le traeré siete pesos.

Marta: Acércame esa olla

Pedro: ¿Por qué está así conmigo? Ora sí voy a portarme bien.

(Pedro le besa la mano a Marta, ella tira los frijoles al suelo y le responde)

Marta: ¿Viste lo que haces con tus tonterías?⁷

⁷ *Los olvidados* min. 40: 43 – 41: 07



Pedro es un personaje *modificador* en un sentido *mejorador*. A partir de la secuencia del sueño decide buscar trabajo y se mete como aprendiz en una afiladuría.⁸



Buñuel señaló que en los sueños se concentran los elementos que nos han impresionado en la vigilia, aunque enmascarándolos, presentándolos de otra manera. Las preocupaciones de Pedro

⁸ *Los olvidados* min. 32: 29 – 33: 17

se resumen en él: la muerte de Julián a manos del Jaibo, la falta de amor por parte de su madre y la carne que representa el hambre. También en él se ve de forma explícita el rol antagónico de Jaibo.⁹

Las acciones de Pedro. Ahora nos encargaremos de analizar la acción como función que cumple el personaje de Pedro en el relato.

- *La privación.* Podemos decir que desde el principio de la historia la principal carencia no sólo de Pedro, sino de toda la pandilla de muchachos es de amor, atención, educación y de una alimentación adecuada. La *falta inicial* se da cuando Pedro habla con su madre y le dice que no llegó a dormir porque anduvo buscando trabajo. En toda esa secuencia vemos los principales conflictos sobre los que girará la trama: el desdén de Marta hacia su hijo, la necesidad de Pedro de amor y comida, su preocupación por encontrar un empleo, así como la fuerte unión que sostiene con el Cacarizo, el Pelón, Jaibo y otros.

- *El alejamiento.* Pedro se aleja nuevamente del hogar materno ante los reproches y regaños. La escena también es un pretexto para presentarnos a otro personaje que analizaremos, el Ojitos, y a Julián sobre el cual se cierne la tragedia que cambiará la manera de actuar de Pedro.

- *El viaje.* Esta función se concreta en *Los olvidados* de dos maneras. Primero, un desplazamiento físico: lo vemos después del regaño de Marta a Pedro. Él escapa de su casa, se encuentra con el Ojitos y lo lleva al establo de Meche y Cacarizo a pasar la noche. Como ya habíamos mencionado, a este lugar se le transfiere la característica de refugio y protección que debería tener el hogar de estos muchachos, pero como en esos espacios siempre hay disputas y violencia, el establo es lo más parecido a un remanso de paz.

El desplazamiento mental, o *trayecto psicológico* al que se refieren Casetti y Di Chio, lo vemos representado en el sueño de Pedro, porque en él vemos sus miedos, ilusiones y preocupaciones cotidianas. Es una especie de búsqueda interior y es precisamente después del sueño que lo vemos actuar de forma distinta: busca un empleo y la reconciliación con su madre.

- *La prohibición.* En este caso percibimos dos prohibiciones, una de manera tácita que es la que expresa Marta al decirle a Pedro que deje de juntarse con “esos vagos” y busque trabajo.

Marta: Qué milagro, señor. ¿Por dónde salió el sol?

Pedro: Pos por ahí, buscando trabajo.

⁹ *Los olvidados* min. 28: 29 – 32: 29

Marta: Toda la noche ¿verdad? ¿Y ahora a qué has venido?

Pedro: Mamá, tengo hambre.

Marta: Ya te dije que mientras anduvieras de vago por las calles aquí no volverías a comer. Bastante tengo lavando pisos como bestia para darles de comer a mis hijos.

Pedro: Pero yo tengo hambre.

Marta: Pos que te den de comer esos vagos con quien andas ¡Descarado!

(Pedro va a tomar una ración de carne, pero Marta le da un manazo)

Pedro: ¿Por qué me pega, porque tengo hambre?

Marta: Y lo voy a matar, sinvergüenza.

Pedro: Usted no me quiere

Marta: ¿Por qué te voy a querer? Por lo bien que te portas ¿verdad?¹⁰

La segunda es cuando Pedro y El Jaibo se enteran de la muerte de Julián. El Jaibo le sugiere no decir nada, pues ambos pueden ir a prisión:

Pedro: ¿A mí por qué? Yo no hice nada

Jaibo: ¿Nada? ¿Qué no fuiste a buscarlo? ¿Qué no te guardaste la mitad del dinero que le robamos? Si nos agarran a mí me echarán diez años, pero a ti, de perdida, cinco¹¹.

Pedro comete una *infracción* respecto a la primera prohibición y es por eso que termina, sin quererlo, como cómplice del Jaibo en el asesinato de Julián. Sin embargo, con respecto a la segunda prohibición, Pedro la respeta y en vez de denunciar a su cómplice decide separarse de la pandilla y encontrar trabajo.

- *La obligación*. La misión que Pedro se impone es la de modificar su conducta, encontrar trabajo para llevarle dinero a Marta, tratando de ser buen hijo “Ora sí voy a portarme bien”, como le dice a su madre. Pedro intenta por todos los medios de cumplir con las obligaciones impuestas no solamente por su madre, sino por las condiciones de pobreza en las que ha tenido que desarrollarse.

- *El engaño*. Esta función se da posteriormente al robo del cuchillo por parte de El Jaibo. Nuevamente Pedro opta por desaparecer, tanto de la afiladuría como de su hogar, en vez de delatar al Jaibo o ir a prisión, creyendo que la policía lo busca por el crimen de Julián. La función también se ve representada en los ambientes en los que transita el protagonista: la moderna ciudad de México es una ilusión, una mentira a sus ojos, porque él y la gente que conoce viven otra clase de realidad. Para él esa parte de la urbe es un laberinto más, un espacio

¹⁰ *Los olvidados* min. 12:26 – 13:12

¹¹ *Los olvidados* min. 27: 48 – 27: 52

de opulencia donde otro tipo de violencia se reproduce. Aquí vemos otro engaño: el pederasta que lo aborda en la calle e intenta comprarlo con dinero. A partir de ese momento el proceso de empeoramiento para Pedro se hace más que evidente.

Cuando se entera de que le buscan por el robo en la cuchillería sabe que ha sido engañado una vez más por El Jaibo, pero ni así decide delatarlo. El desenmascaramiento de El Jaibo se dará después, cuando éste le roba el dinero que el director de la Escuela Granja le confió y cuando Pedro se da cuenta que El Jaibo jamás correspondió a esa solidaridad que tanto prometió.

• *La prueba.* La *prueba preeliminar* en el caso de Pedro es que Marta y el director de la Escuela Granja crean en su inocencia, por eso en todo momento reitera que él no robó el cuchillo en la afiladuría. Para él lo importante no es que sepan quién lo hizo, sino que él no lo hizo:

Director: Por lo visto eres un muchacho muy bueno ¿verdad?

Pedro: Yo no soy bueno, pero yo no robé el cuchillo¹².

En este caso podemos observar de nuevo esta insistencia en no encasillar al personaje de Pedro en el rol del “niño bueno que tiene que atravesar por una serie de obstáculos para luego salir triunfante de la pobreza” y así es, pues hemos visto un Pedro que intentó robar y apedreó a un ciego, uno que se hizo cómplice en un crimen – más por amenaza velada y un poco por solidaridad, que por convicción propia – y un Pedro que a partir de su estancia en la escuela granja ha reproducido la violencia que antes repudió cuando El Jaibo molía a palos al Julián y después cuando su madre propinaba escobazos a un gallo intruso.

La *prueba definitiva*, que como dicen Casetti y Di Chio le da la oportunidad al personaje de reivindicarse, se da cuando el director de la Escuela Granja le proporciona una ocasión para demostrar que es digno de confianza al mandarlo a la tienda a comprar un paquete de cigarrillos con un billete de cincuenta pesos. El Jaibo lo intercepta en plena calle y le roba el dinero, lo que se constituye como una falta que el protagonista buscará reparar.

• *La reparación de la falta.* Pedro intenta recuperar el dinero robado y ante la actitud cínica de El Jaibo lo delata no sólo ante la pandilla, sino ante la gente de que él fue el responsable de la muerte del Julián. Aquí podríamos decir que la reparación de la falta no se cumple de manera exitosa, porque Pedro no recupera el dinero robado y el cuchillo que El Jaibo sustrajo de la afiladuría será el arma con la que el protagonista intentará atacarlo.

¹² *Los olvidados* min. 60:06

En *Los olvidados* podemos ver que no se obtiene un proceso de mejoramiento para ninguno de los personajes. No hay liberación de sus privaciones. Ellos continúan sumidos en su miseria, sus hogares siguen en una zona marginal: Marta proseguirá lavando ajeno para sacar adelante a sus otros hijos; el Ojitos esperará a su padre eternamente y tal vez en el camino adquiera más malicia, mientras que Don Carmelo seguirá ganándose la vida como hombre orquesta, haciendo limpias y quejándose de los niños abandonados, quienes probablemente continúen con sus fechorías.

El *retorno* y *la celebración* no se dan en esta historia, por consiguiente. Pedro no regresará a su hogar jamás y tampoco será recompensado por sus buenas intenciones de reivindicarse o por tratar de recuperar el dinero. Pedro será olvidado, su recuerdo será arrojado una y otra vez al vertedero de basura, como un recordatorio a los espectadores de *Los olvidados* de esa niñez abandonada, la que sigue siendo relegada por todos.

Las transformaciones de Pedro. Como ya se desglosó en el apartado del modelo formal las transformaciones como procesos se entienden como opciones binarias, de acuerdo a Casetti y Di Chio.

El proceso de transformación de Pedro se inicia, como ya hemos mencionado, a partir de la secuencia del sueño y obviamente tiende hacia un mejoramiento. El beneficio que Pedro deseaba obtener no era sólo para él, sino para los que le rodeaban: su madre y sus hermanos.

El proceso de mejoramiento inicia cuando se mete de aprendiz en la cuchillería, pero éste se ve truncado por el robo del Jaibo y la persecución de la policía a Pedro. Otro intento de mejoramiento es el que emprende al hablar con Marta para decirle que ha conseguido empleo y pronto llevará dinero a la casa, de nueva cuenta el proceso será frustrado por las acciones de El Jaibo, mismas que veremos en el siguiente apartado.

Casetti y Di Chio, como ya habíamos visto en el apartado del modelo formal, se refieren al beneficiario del mejoramiento – en este caso es Pedro – y las *actualizaciones*, que no son otras que las acciones que debe realizar para alcanzar su objetivo y que pueden ser de dos tipos. En nuestro ejemplo opera la actualización como una *tarea que cumplir*, es decir, que Pedro debe realizar las acciones que lo lleven al mejoramiento de manera consciente y fungiendo como parte activa en el proceso. Él es el agente – beneficiario dentro de la historia. No encontramos agentes - aliados sobre los que se apoyara para obtener el mejoramiento.

Sin embargo, en el caso de El Jaibo, como antagonista, su actuar asume las dos formas a las que se refieren los autores:

Es un *antagonista pacífico* al inicio de la historia, pues por medio de la seducción y la negociación se acerca a Pedro; pero después, cuando aborda a dicho personaje afuera de la Escuela Granja, ya lo vemos como un *antagonista hostil*, pues incluso se comporta inquisitivo, paranoico y amenaza abiertamente a Pedro:

Jaibo: Ya me conoces como soy cuando me juegan a la mala.

Pedro tampoco es el mismo que al principio y ya no se deja seducir e intimidar tan fácilmente:

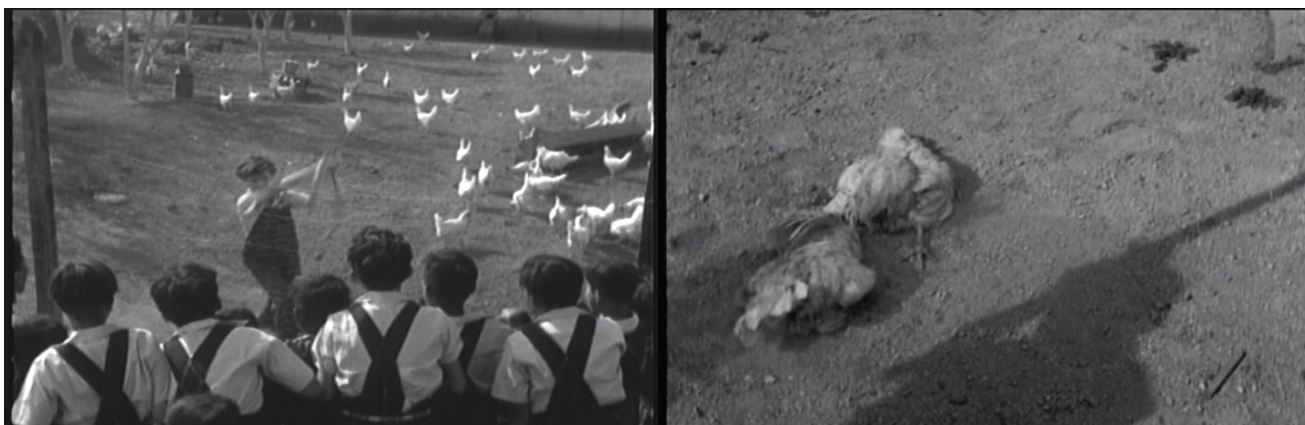
Pedro: En cambio, cuando me agarraron por lo del cuchillo, tú te callaste como un Judas¹³.

Mencionamos antes que el proceso de empeoramiento de Pedro da inicio a partir de la secuencia en la que huye a la otra parte de la ciudad y se encuentra con el pederasta. Posteriormente, como se puede observar, para el personaje no hay un solo momento de paz: llega a dormir a un basurero, del cual lo corren dos indigentes.

Después entra a trabajar a una feria, donde al contrario de la afiladuría, es explotado por el patrón junto con otros niños. Cuando se declaran exhaustos y con hambre su jefe los obliga a continuar, “Ya descansarán cuando se mueran”. Esto en contraste con los niños que disfrutaban el carrusel.

Incluso en este proceso de degradación del personaje se ve un escaqueo amoroso entre Marta y El Jaibo, mismo que será relevante en una secuencia posterior, cuando Pedro abandona la feria y regresa a su hogar, donde se encuentra con la actitud hostil de su madre. Él sólo atina a decir: “Yo quisiera portarme bien, pero no sé cómo”. Marta lo acusa de ladrón y Pedro le echa la culpa al Jaibo, razón por la que ella lo abofetea. Por primera vez vemos reaccionar a Pedro de forma violenta, al levantar un banco, con la intención de pegarle a su madre. Ella sólo dice retándolo “¿Te atreverías?” y él acepta entonces, más por respeto que por gusto, que lo lleve al Tribunal de Menores.

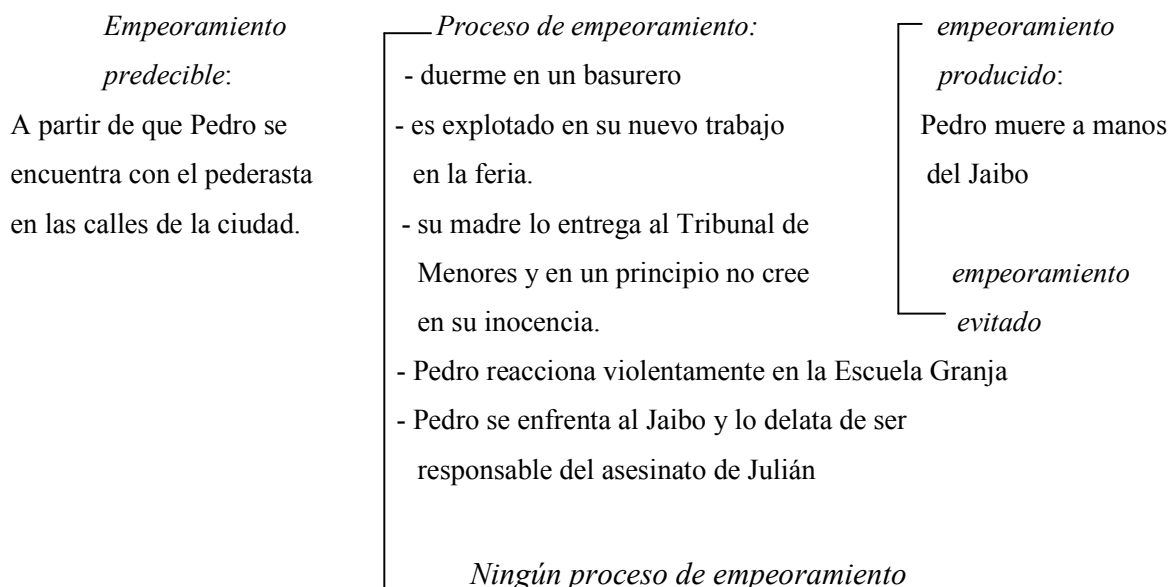
¹³ *Los olvidados* 1 hr. 05:39 min. – 1hr. 05:45 min.



Ya después vemos que se llevan al niño a la Escuela Granja y durante esta secuencia podemos observar que reproduce la violencia que tanto repudió en las acciones del Jaibo contra Julián y las de su madre contra el gallo que se metió al corral. Observamos la transfiguración de Pedro, uno violento que recibe pero también da golpes y mata a dos gallinas como reflejo de su frustración.

Las acciones antes descritas son parte de su proceso de empeoramiento, al igual que el robo del dinero que le confió el director por parte del Jaibo. Posteriormente, la pelea que sostiene con éste, la delación del crimen de Julián y finalmente su muerte en el establo de Meche y el Cacarizo a manos de el Jaibo.

A continuación realizamos una gráfica de las oposiciones binarias, siguiendo el modelo de Casetti y Di Chio:



3.2.2 La desolación y los anhelos de El Jaibo

*“Los sufrimientos de los pobres
son en realidad menos advertidos
que sus malas acciones”
Henry Fielding*

El Jaibo, al igual que Pedro, es un personaje *activo*, provoca la acción: desde que lo vemos con la pandilla se ostenta como el líder. Él es quien organiza a los muchachos para que roben a Don Carmelo y también planea el ataque contra el ciego en el terreno baldío. Lo vemos disponer de los niños que han de ayudarlo en dicha tarea. Por estos motivos también es un personaje *influyente*, “hace hacer” a los demás por medio de la seducción, de la orden directa.

Jaibo hace cómplice a Pedro en la búsqueda y venganza contra Julián, quien supuestamente lo había delatado y por ello había estado en la Correccional. Igual lo vemos en su papel de influenciador cuando atacan al señor que no tiene piernas y se desplaza en un carrito con la leyenda “ME MIRABAS”. Sabemos esto, porque es él quien se presenta pidiéndole un cigarro y cuando el señor se niega, al sonido de su silbido, los demás salen de sus escondites para amedrentarlo, lo que nos indica que ya todo estaba planeado.

El Jaibo es también un personaje *modificador* en sentido *degradador* o negativo: él no se interesa por salir adelante o buscar trabajo. Por el contrario, en la mayor parte de sus apariciones lo vemos amenazando, queriendo seducir o preocupado porque alguien vaya a delatarlo con la policía. Intenta abusar de Meche en el establo mientras Pedro encuentra trabajo en la afiladuría, luego amenaza al Ojitos por si se le ocurre decirle a alguien de su nuevo escondite. Roba un cuchillo con mango de plata del lugar de trabajo de su cómplice. Finalmente, seduce a Marta.

Él es el *antagonista* de la historia, pues desde una lógica contrapuesta, es quien evita o pone obstáculos directa e indirectamente para que el proceso de mejoramiento actúe sobre Pedro y los otros personajes.

Sin embargo, como antes argumentamos en el caso de Pedro, el Jaibo no es “el malo”, ya nos hemos encargado bastante de recalcar que Luis Buñuel evitó el maniqueísmo a toda costa. Por ello nos ofrece una escena enternecedora en la que lo vemos hablando con Marta sobre su madre:



Jaibo: Qué bueno debe ser tener a su mamá de uno. Ora que la veo a usted le tengo una envidia a Pedro. Fíjese nomás que yo ni siquiera sé mi nombre. Mi padre nunca supe quién fue. Mi mamá creo que se murió cuando era yo un escuincle.

Marta: ¿Y usted no se acuerda de ella?

Jaibo: Pos la mera verdá, no. Sólo una vez hace ya mucho, mucho. Dicen que me daban unos, así como temblores muy fuertes. Una de las veces cuando la volví a ver... Vi la cara de una mujer. Así, muy cerca. Me miraba muy bonito y como con mucha pena y lloraba. Y por eso creo que era mi mamá.

Marta: ¿Cómo se acuerda?

Jaibo: Pos será porque nadie me ha vuelto a mirar así. Y a lo mejor, quién sabe, si todo eso lo soñé.

Marta: ¿Y cómo era esa mujer?

Jaibo: Pos, chula de verdad. Parecía una virgen del altar¹⁴.

¹⁴ *Los olvidados*. min. 44:25 – 45: 35

Ahora presentamos las escenas en las que nos basamos para ejemplificar las oposiciones con las que definimos al personaje del Jaibo:



El Jaibo se constituye como un personaje *activo e influenciador*: desde el inicio se ostenta como líder de la pandilla y organiza a los muchachos en diversas fechorías. En este ejemplo para robar al ciego Don Carmelo. *Los olvidados* min. 06: 52 – 07: 03

Pedro: Aquél es el ciego

Jaibo: Ta bueno. Tú, Pelón, agarras la bolsa. Echás a correr y se la pasas a éste (señala a Pedro con la cabeza). Entonces Pedro corre p' al otro lado y me la pasa a mí. Y ustedes a esperar donde les dije.

Los otros muchachos a coro: Sí, Jaibo.



El Jaibo “hace hacer” a los demás. Su venganza en contra de Julián se concreta en buena medida porque tiene como aliado a Pedro. El niño es quien busca a Julián en su trabajo y le pica el

orgullo repitiéndole el mensaje del Jaibo “Dijo que a ver si te rajás”. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que Pedro ignora que el Jaibo se ha escondido una piedra en el cabestrillo. Aún así podemos decir que la intención del muchacho no era matar a Julián sino escarmentarlo como podremos ver en los diálogos. *Los olvidados* min. 20: 43 – 21: 16

Julián: Bueno, ya caminamos bastante. Suelta lo que sea.

Jaibo: Pos... sólo quería recordarte el año que pasé en el bote gracias a ti.

Julián: ¿A mí?

Jaibo: Seguro. ¿A poco no fuiste tú el que me denunció?

Julián: Si hubiera sido yo te lo diría. No creas que te tengo miedo, yo no denuncio a naiden.

Jaibo: Nomás quería advertirte que a mí el que me la hace me la paga.

Julián: (lo sujeta ya enojado) Eres puro hablador. Vienes a amenazarme porque sabes que no te puedo pegar así. Nomás que te alivies regresa y verás que tranquiza te pongo (voltea hacia Pedro y lo amenaza) Y tú, si me vuelves a traer más recados te rompo el hocico.

(Jaibo aprovecha que Julián le da la espalda para estrellarle una piedra en la cabeza. El muchacho cae al piso gritando de dolor y el Jaibo aprovecha para seguirle pegando con un palo. Pedro intenta detenerlo)

Pedro: ¡No le pegues más, Jaibo! ¡No le pegues más!

(Julián deja de moverse. Jaibo se detiene y arroja lejos el palo. Pedro lo mira un poco asustado)

Jaibo: Vámonos antes de que se despierte. (Se agacha y toma dinero del bolsillo de Julián)

Así aprenderá a no ser chiva. Toma, para ti. (Le da a Pedro una parte del dinero).

Pedro: Cuando se recupere nos va a sonar.

Jaibo: Cuando se recupere lo vuelvo a dormir.





Ahora veremos un ejemplo del personaje de Jaibo como *modificador* en sentido *degradador*: en la escena donde visita a Pedro en la afiladuría queda claramente asentada la parte de ambos personajes como modificadores. Pedro trabaja en sentido positivo para salir adelante, mientras que El Jaibo roba un cuchillo, tal vez no tiene la firme intención de afectar a Pedro, pero lo hace. *Los olvidados* min. 42: 27.

Las acciones de El Jaibo. Aunque desde nuestra perspectiva hemos considerado a este personaje como *antagonista*, no podemos hacer a un lado su desempeño como orientador en la historia. Por esta razón también desglosamos la acción como función para El Jaibo:

- *La privación.* En él podemos detectar al inicio de la historia esta función: El Jaibo fue privado de su libertad personal y por ello escapó de la correccional. Podemos añadir que es un muchacho despojado de su núcleo familiar: nunca conoció a su padre y su madre murió, aparentemente, cuando era niño. A lo largo de la historia nunca conocemos a algún pariente del Jaibo, por consiguiente, sabemos que está solo. La *falta inicial* para el personaje será la constante amenaza de su libertad y por eso a lo vemos preocupado, incluso paranoico de que sus amigos y la gente con la que convive lo delaten.
- *El alejamiento.* Al escaparse de la Correccional emprende un alejamiento y se oculta en el establo de Meche y Cacarizo con la intención de que la policía no lo encuentre.
- *El viaje.* Esta función se cumple después de la muerte del Julián, ante el peligro inminente de que las autoridades lo busquen y al ser echado del establo por el abuelo de los muchachos, el

Cacarizo lo lleva a un nuevo escondite. Por lo tanto el viaje se concreta en un desplazamiento físico, una *transferencia*.

A partir de esta transferencia vemos que amenaza al Ojitos por si se le ocurre descubrir su nuevo escondite, el robo del cuchillo en la afiladuría, el encuentro con Marta y su seducción, al igual que el robo del dinero a Pedro. Sin embargo, también conocemos una ternura en él.

• *La prohibición*. En este caso es anterior a la función del viaje y se manifiesta igual que en el ejemplo de Pedro. Ambos realizan un pacto de silencio y deciden separarse. Ninguno de los dos hablará de la muerte de Julián y su involucramiento en ella:

Pedro: ¡Lo mataste!

Jaibo: No era mi intención. Pero ya que pasó ni modo. Ora pico de cera si no quieres que nos agarren a los dos.¹⁵

[...]

Pedro: Entonces ¿qué hacemos?

Jaibo: Por lo pronto desapartarnos pa' que no nos vean juntos. Y si agarran a uno de los dos ni hablar del otro.

Pedro: Está bien

Jaibo: Ora estamos más unidos que nunca. Así que ya sabes.¹⁶

Jaibo, a pesar del resto de sus acciones, decide respetar el convenio adquirido con Pedro, pues es evidente que para él es importante la solidaridad.

• *La obligación*. Ante la evidente falta de apoyo y cariño de una familia, la única obligación que adquiere es la de protegerse y luchar por sobrevivir, no importa a costa de qué o quién. Podemos decir que cumple a cabalidad con esta función al robar dinero de otros como el señor inválido del carrito y después a Pedro, al impedir que la policía lo encuentre, hurtando el cuchillo de la afiladuría quizá para venderlo después o como medio de protección y satisfaciendo otras necesidades no sólo sexuales, sino de atención y cariño casi maternal, al seducir a Marta.

• *El engaño*. Como si viéramos un espejo, el engaño es a la inversa: desde la perspectiva de este personaje quien lo delata y desenmascara es Pedro, por lo tanto, es él quien ha sido afectado en el momento en el que Pedro grita frente a la pandilla de muchachos y la gente “Arráncate, que yo no me dejo matar a traición como el Julián”. El pacto de silencio que ambos juraron ha sido roto por su anterior cómplice, lo que constituye una falta.

¹⁵ *Los olvidados* min. 27: 41 – 27: 45

¹⁶ *Los olvidados* min. 28: 02 – 28: 14

• *La prueba*. En este caso la *prueba preeliminar* se da cuando Jaibo decide visitar a Pedro en la Escuela Granja con la intención de saber si lo ha delatado a las autoridades. Su actitud con Pedro incluso cambia, se muestra hostil y agresivo, pues piensa que lo ha traicionado. Al ver que no es así y saber que lo mandaron por un encargo con cincuenta pesos a la tienda le roba y huye.

La *prueba definitiva* se da cuando Pedro llega al establo de Meche y el Cacarizo, tras haber peleado en la calle con El Jaibo y de haberlo descubierto como el asesino de Julián.

• *La reparación de la falta*. Jaibo tiene éxito en el cumplimiento de esta función al matar a Pedro por haberle delatado. Sin embargo, eso no lo redime de la privación inicial que consiste, como ya dijimos, en la constante amenaza de su libertad personal.

• *El retorno*. Jaibo sí regresa a su nuevo “hogar”, el terreno baldío a donde lo llevó el Cacarizo a esconderse. Podríamos tomar este sitio, de acuerdo con el planteamiento de Casetti y Di Chio como la *instalación*: un lugar que Jaibo contempla como suyo. Pero es un instante, una ilusión que pronto queda desecha al encontrar precisamente en el baldío la amenaza que tanto temía: las autoridades policíacas que al intentar someterlo acaban por matarlo.

Aquí tampoco se da la función de celebración o recompensa. La vida del Jaibo concluye con un eterno retorno a su origen: sólo así puede encontrar a su madre de nuevo.

Jaibo: Ahora sí te fregaron, Jaibo. Te dieron un plomazo en la mera frente.

Pedro: ¡Cuidado Jaibo! ¡El perro sarnoso! Míralo, ahí viene.

Jaibo: No, no. Ya caigo en el agujero negro. Estoy solo. Solo.

Madre: Como siempre m' hijito, como siempre. Ahora duérmase y no piense. Duérmase mi hijito, duérmase.¹⁷

Las transformaciones de El Jaibo. El proceso de transformación del Jaibo también tiende a un *mejoramiento* que sólo lo beneficia a él y por ello se entiende como un *empeoramiento* para los demás, pues sus acciones no están volcadas para un bien común – ni siquiera cuando funge como líder o especie de figura paterna en la pandilla- no porque sus intenciones no sean buenas tanto para ayudar a sus compañeros o como para salir adelante él mismo: es que los medios de obtención del mejoramiento son negativos. Jaibo no busca trabajo, roba. No busca amigos, para él son aliados o enemigos. Todo el tiempo lo vemos con la guardia en alto, como si asestara golpes al aire. La manera de conservar a la pandilla de su lado es seduciéndola “Si hacen lo que

¹⁷ *Los olvidados* 1 hr. 18:31 min. – 1hr. 19:04 min.

les digo a ninguno le faltará sus centavos”, o cayendo francamente en la amenaza “A mí el que me la hace me la paga”. Esto se debe a que nunca ha conocido otra manera de actuar, para él así funcionan las relaciones, la vida.

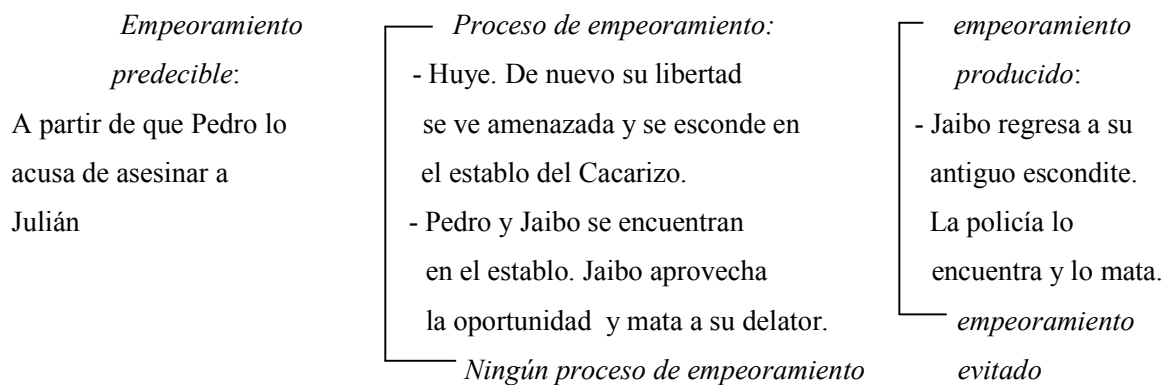
El proceso de mejoramiento del Jaibo, opera desde que escapa de la Correccional. Él mismo lo señala en la secuencia donde llega con la pandilla:

Jaibo: Pos la comida no estaba tan pior. A más que yo agarré la mejor cama. Pero, pos siempre es mejor la calle. Por eso me puse abusado. Nomás se descuidaron tantito y me pelé.¹⁸

En este proceso de mejoramiento entra la necesidad de tener dinero, comida, cigarros, que son proporcionados de robar a otros. También requiere un lugar donde dormir que sirva al mismo tiempo de escondite, y el establo del Cacarizo es el espacio idóneo, por tener la función intrínseca de refugio. Todo esto lo entendemos como *actualizaciones*, porque el robar, el tener aliados, un escondite – lugar para dormir e incluso el ataque a Julián son acciones que, desde la óptica del Jaibo, debe realizar para estar mejor.

Dentro de este ejemplo podríamos considerar que la *actualización* opera, al igual que en Pedro, como *tareas que cumplir*; aquí Jaibo es el agente – beneficiario y se rodea de aliados cómplices, que como ya vimos, son los que ayudan al personaje en espera de un beneficio: en este caso Pedro, el Pelón, Cacarizo, Solomillo y los otros muchachos son de este tipo de aliado.

Sin embargo, El Jaibo también ve su proceso de mejoramiento truncado en el momento en que Pedro lo descubre ante los demás como el asesino de Julián y comienza un proceso de empeoramiento, pues ahora sabe que la policía lo busca no sólo por haber escapado de la Correccional, sino por el crimen ya mencionado. Ahora debe huir nuevamente y vengarse de Pedro tal como hizo con Julián. El empeoramiento se produce al encontrarlo la policía en el terreno baldío y acaba con su vida.



¹⁸ *Los olvidados* min. 4: 42 – 4: 52

3.2.3 El desencanto y la rutina de Marta

*El porvenir de un hijo es obra de su madre
Napoleón Bonaparte*

Hay dos mujeres en Marta. Una es la madre de Pedro y la otra es amante del Jaibo. La primera es de carácter áspero e incluso grosero con su hijo; la segunda es pasional e incluso muestra una ternura casi maternal con un muchacho que bien podría ser su hijo.

El personaje de Marta adquiere relevancia de esta forma: no sólo es la piedra angular en la familia de Pedro por la ausencia de padre, sino que encarna a la mujer que fue forzada a iniciar su vida sexual desde temprana edad y a pesar de ser madre de cuatro hijos no la vemos en un papel de abnegación. Por el contrario, en ella se ve una tremenda fuerza sexual.

De acuerdo con el modelo de personaje como rol, Marta es un personaje *pasivo*, porque es objeto de las iniciativas de Pedro y Jaibo: el primero quiere que se sienta orgullosa de él, que lo ame y desea sacarla de su trabajo. El Jaibo por su parte quiere llamar su atención y la desea. Marta se presenta más como el punto en el que culminan las acciones del *protagonista* y el *antagonista*.

Sin embargo, en nuestra observación nos hemos percatado de que Marta también funge como un personaje *activo* dentro de la historia. El ejemplo clave para sustentar esto, lo vemos cuando Marta pasa del “¿Y porqué habría yo de quererte? Por lo bien que te portas ¿Verdad?” al “Castíguenlo hasta que escarmiente” y sobre todo al ser ella quien entrega a su hijo al Tribunal de Menores.

Si contemplamos la parte activa del personaje encontraremos que es *autónomo*, porque es ella la que “hace”- aunque desee que Pedro trabaje - en ningún momento vemos que explote su condición de madre soltera: ella es el sostén de la familia, trabaja, lleva de comer y cuida a sus hijos.

También es un personaje *conservador*, busca el mantenimiento del equilibrio en el sentido *protector* de la función: por ello decide entregar a su hijo a las autoridades – al principio, cuando cree que Pedro fue quien robó el cuchillo – y, aunque en el Tribunal le advierten que no han encontrado culpable al niño del delito, pero que ante la carencia de educación lo meterán en la Escuela Granja, ella decide ponerlo bajo esa custodia, pues en el fondo busca el bien de su hijo.

Después de la seducción del Jaibo vemos a otra Marta, una que se preocupa por Pedro y se hace consciente de su necesidad de afecto, por eso la vemos besarlo sinceramente, con un gesto cariñoso en su rostro cuando va a visitarlo a los separos del Tribunal. Vemos a esa otra Marta compungida, buscando a Pedro por las calles del barrio, no para castigarlo, sólo para verlo y saber que está bien. Una madre que irónicamente se topa con Meche y su abuelo cuando llevan el cadáver de su hijo al tiradero de basura.

Ahora presentamos algunas escenas de *Los olvidados* que tomamos para ejemplificar las oposiciones con las que definimos a Marta.



Marta es, por un lado, un personaje *pasivo*, pues en ella recaen las acciones del *antagonista* y el *protagonista*. En el fotograma de la izquierda la vemos como el objeto del deseo de Jaibo y en el fotograma de la derecha como el objeto de amor de su hijo. *Los olvidados* (primer fotograma: secuencia de la seducción min. 50:15 – 52:28; segundo fotograma secuencia de la acusación de Marta contra Pedro min. 53:29 – 55:06)



El ejemplo de Marta como personaje *activo*. Ella es quien prácticamente le exige al policía que se lleven a Pedro y le apliquen un correctivo. *Los olvidados* min. 46: 50 – 47: 18.

Marta: ¿Está usted seguro, señor?

Policía. Sí. El muchacho estaba solo en la tienda. Sólo él pudo robar el cuchillo.

Rosa: Mi hermano no ha robado nada.

Marta: ¡Tú cállate!

Jaibo: (Se acerca al policía y le ofrece) ¿Un cigarro?

Policía: ¡No!

Marta: Ya no sé qué hacer con este hijo, señor. No viene a dormir, todo el día se la pasa en la calle haciendo maldades, y ahora esto.

Policía: Ahora es más grave, si se lo comprueban lo castigarán.

Marta: Pos me alegraría, porque a mí ni caso me hace. Ahora que vuelva se lo lleva y castíguenlo. Castíguenlo hasta que escarmiente.



Ejemplos de Marta como personaje *autónomo*. Ella es el sostén de la casa, la que trabaja, lleva la comida y cuida a sus hijos. Los dos primeros fotogramas son de la secuencia de presentación de la familia de Pedro, donde Marta le niega la comida¹⁹. Los dos fotogramas de abajo corresponden a la secuencia de la seducción del Jaibo²⁰.

¹⁹ *Los olvidados* min. 11: 47 – 13:03

²⁰ *Los olvidados* min. 50: 15 – 52:28



Marta es un personaje *conservador* en sentido benéfico. Al entregar a Pedro a las autoridades y dar su consentimiento para que se eduque en la Escuela Granja piensa que le está haciendo un bien y así restaurar el orden familiar amenazado.

Marta: Ora me platicó el señor Juez. Me dijo que viniera a verte. ¿No dices nada? Te van a llevar a una escuela. Allí estarás bien.

Pedro: Yo no quiero ir a ninguna escuela. Yo no hice nada. Es usted la que quiere que me encierren.

Marta: (con tono más conciliador) Mira m' hijito.

Pedro: ¿M'hijito? Pues cuando volví a la casa pa' verla a usted, bien que me trajo pa' acá. Y ora le doy lástima. ¡Aguántese que usted tiene la culpa!

Marta: Yo no quiero que te lleven. Pero como le robaste el cuchillo a tu patrón.

Pedro: ¡Yo no robé nada! Ya se lo dije al señor Juez y se lo digo a usted. Orita ya pa' que la iba a engañar.

Marta: Entonces ¿quién fue?

Pedro: Quien fuera. Que lo adivinen los cuicos que pa' eso les pagan. ¿O es que la han mandado pa' que me saque la verdad?

Marta: ¡Pedro!

Pedro: Sí, a eso vino. Cosas piores ha hecho usted conmigo. ¿Por qué no me pega? ¡Ándele! Usted me trajo aquí ¿O no? Y ora se hace la buena.

Marta: (tiernamente) Sí te creo, hijo.

Pedro: ¡Y hasta ahora se acuerda de que soy su hijo! (se agacha y se pone a llorar. Marta se inclina y le da un beso en la cabeza. Luego se marcha, Pedro se levanta de su lugar y quiere alcanzarla) ¡Mamacita!

Mendoza: ¿A dónde va? ¡Quieto!

Pedro: ¡Yo me quiero ir! ¡Yo no robé nada! ¡Mamacita! ¡Yo no robé nada! ¡Mamacita!²¹

²¹ *Los olvidados* min. 56:26 – 58:20

Las transformaciones de Marta. El proceso de transformación de Marta va ligado a la intención de *mejoramiento* de su hijo. Ya se ha dicho, de acuerdo con Casetti y Di Chio, que dentro de este procedimiento la transformación puede o no tener inicio y cuando lo tiene, puede o no alcanzar la obtención del resultado.

Lo recalcamos aquí, porque a pesar de que Marta busca salir adelante trabajando y criando a sus hijos, al principio de la historia no vemos que las acciones que realice vayan dirigidas a la obtención de un cambio a profundidad, sino que son producto de un desencanto por la vida y la rutina que lleva.

El proceso de transformación se da en el momento en el que le dice al oficial de policía, ya desesperada y harta, que no sabe qué hacer con Pedro y que si lo encuentran no duden en castigarlo por el supuesto robo del cuchillo. Entendemos esto como un *mejoramiento* para su situación familiar y es congruente con su rol *conservador* en la historia. Marta desea hacerle un bien a su hijo, que aprenda a no andar de vago, que se haga hombre responsable y le ayude. Pero su acción, aunque se contemple como positiva, va a enmarcar el proceso de *empeoramiento* de Pedro, quien en un principio no entiende su estadía en la Escuela Granja como un hecho que le ayude a superarse, al contrario, lo entiende como el castigo por un robo que no cometió.

La acción de Marta para obtener el mejoramiento también se da en la forma de *Tarea que cumplir*, pues se hace parte activa al entregar a su hijo en el Tribunal de Menores y ella será la beneficiaria de que las autoridades se hagan cargo de la educación de Pedro.

Sin embargo, el mejoramiento se ve truncado en el momento en el que Pedro se encuentra con El Jaibo afuera de la Escuela Granja, le roba el dinero y el niño decide recuperarlo. A partir de ahí el proceso de *empeoramiento* del protagonista afecta directamente a Marta por ser su hijo. Lo vemos, pues en las anteriores escenas la madre tenía una actitud de desdén hacia Pedro, pero en las que preceden a la muerte de Pedro y posterior a ella, la actitud de Marta es de angustia y sincera preocupación por el paradero de su hijo.

El *empeoramiento producido* para Pedro es el mismo para Marta, aún cuando no sabemos si se enterará de su muerte y cómo reaccionará ante ella.

3.2.4 La conmiseración y la repulsión de Don Carmelo

Ojo por ojo y todo el mundo acabará ciego.

Mahatma Gandhi

Luis Buñuel admitió en entrevista con Tomás Pérez Turrent y José de la Colina la posibilidad de que el personaje de Don Carmelo tuviera influencias del *Lazarillo de Tormes*, novela picaresca española, donde también se retrata a un ciego avaro, astuto y malvado. Sin embargo a la defensa del personaje señaló que “[...] tiene rasgos propios: es hombre - orquesta, ejerce un poco de curandero, tiene veneración por don Porfirio (Díaz)... y además le gustan las niñas”²².

Esa sería la definición más general de Don Carmelo. Ahora, de acuerdo con el modelo formal de análisis de personaje, hemos detectado similitudes con Marta en cuanto a estructura se refiere: el ciego al inicio de la historia también es un personaje *pasivo*, porque se presenta como el receptor de las acciones de la pandilla, primero cuando intentan robarlo y después cuando Pedro, Jaibo y el Pelón lo atacan en el terreno baldío.

Sin embargo, también hemos considerado en esta investigación que el ciego, al igual que Marta, atraviesa de la pasividad a ser un personaje *activo* en el momento en que se involucra con el Ojitos y decide darle asilo en su hogar, a condición de que lo auxilie en sus tareas cotidianas como pedir limosna, cargar los instrumentos y recoger la leche de burra con la que la familia de Meche y el Cacarizo pagan a Don Carmelo sus servicios como curandero de la madre.

Don Carmelo es un personaje *influnciador* pues “hace hacer” al Ojitos y se vale de su discapacidad para que el niño lo ayude a atravesar la calle y con las actividades anteriormente mencionadas. Incluso vemos el uso que hace de su ceguera como una defensa para que nadie lo ataque en la escena donde los muchachos agraden al ciego.

Su calidad de influenciador también la vemos en la escena donde se encuentra platicando con las tortilleras, pues entendemos que no sólo se encuentra ahí para que lo asistan para denunciar al Jaibo, sino también para que le den de comer.

El ciego también es un personaje *conservador*, esto es perfectamente visible en las opiniones que el personaje vierte en algunas ocasiones, siempre tendientes a la preservación de un orden amenazado, en este caso el matrimonial, el del respeto a los adultos y otras instituciones. Por eso Don Carmelo hace alusión al régimen porfirista, en parte como una

²² José de la Colina y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México, IMCINE – CONACULTA, 1996. pp. 86

nostalgia por los viejos tiempos, pero más sin duda como añoranza de un orden, una autoridad y una disciplina férreos, sin compasión para nadie.

A lo largo de la película también pudimos observar que Buñuel juega con un componente que oscila entre la compasión y la repulsión, sobre todo con este personaje: Don Carmelo pasa rápidamente de la lástima por el abandono del Ojitos a la violencia, la venganza, la sevicia y otras actitudes grotescas como el intento de seducción a Meche, el cual bien podría tomarse como una perversión.

Luis Buñuel juega con esta característica para que el espectador no haga un vínculo emocional con Don Carmelo y no se sienta piedad sólo porque se trata de un ciego, pues también los discapacitados son seres humanos: pueden pasar de la ternura al odio, de la bondad a la represalia, como cualquiera.

Estas son algunas escenas de *Los olvidados* en las que basamos nuestro análisis de personaje:



Don Carmelo es un personaje *pasivo* al inicio de la historia, pues es receptor de las acciones de otros, en este caso de la pandilla liderada por El Jaibo. Ante su resistencia al robo por parte del Pelón y su agresión a éste, el ciego es atacado por los muchachos en el terreno baldío. Su única defensa, como ya dijimos, es su discapacidad.

Don Carmelo: (Después de atravesar la calle con el Ojitos camina por el terreno baldío y advierte la presencia de alguien como amenaza. Se voltea y pide compasión) ¡Piedad! ¡Piedad para un pobre ciego indefenso!

(Jaibo, Pedro y el Pelón inician la agresión al ciego lanzándole barro a la cara)

Jaibo: ¡Órale, viejo pocaluz! ¡Órale Pelón!

Pelón: Ora verá. Órale. Con que perros ¿no?

Pedro: ¡A la cabeza, Pelón!

Don Carmelo: ¡Coyones! ¡Coyones!

Pedro: ¡A la cabeza Pelón, dale!

Pelón: Pedro, mira nomás.

Jaíbo: ¡Órale Pelón! ¡Órale Pelón, desquítate!

Pelón: Detrás, Pedro, por detrás.²³



Por otro lado, Don Carmelo es un personaje *activo* al fungir como fuente directa de la acción en la historia. No sólo es un hombre orquesta, sino que también ejerce como curandero. Esto nos permite conocer más a otros personajes como la madre de Meche, además de servir como hilo conductor para la interacción de Meche con el Ojitos en la siguiente escena. *Los olvidados* min. 22:45 – 24:00

²³ *Los olvidados* min. 10:11 – 11:26



El ciego es un personaje *influenciador*, “hace hacer” al Ojitos, en este caso. Don Carmelo lo emplea como ayudante aún cuando el niño ni siquiera le ha respondido si le ayudará o no. Por un lado se vale de su discapacidad y por otro de una crueldad tajante al decirle que su padre no regresará por él.

Don Carmelo: Por favor, quiero pasar la calle. ¿No oyen? Un pobre ciego que quiere pasar la calle.

Ojitos: Yo le ayudo señor.

Don Carmelo: Ah, tú eres el de ayer. ¿Sigues esperando a tu papá?

Ojitos: Sí señor.

Don Carmelo: No regresará. Estas cosas pasan todos los días. Hay mucha miseria y las bocas estorban. Mira, chamaco. Yo necesito alguien que me ayude. Vente conmigo y tendrás casa, comida.

Ojitos: ¿Y mi papá?

Don Carmelo: Como yo vengo aquí todos los días, puedes esperarle. Toma, agarra esto. (Le da a cargar sus instrumentos) Si te preguntan los gendarmes, les dices que soy tu padrino. Anda vamos²⁴.

²⁴ *Los olvidados* min. 22:00 – 22:41



Don Carmelo es un personaje *conservador*, pues desea que el orden de las situaciones se mantenga. Prueba de ello son las constantes referencias que hace sobre el régimen de Porfirio Díaz, una añoranza por los tiempos en el que las instituciones sociales y la obediencia a los mayores tenían un carácter más solemne y respetuoso. El fotograma de la izquierda es del primer ejemplo que encontramos en la película, cuando incluso señala que la canción que va a interpretar es de “esos tiempos”. A continuación ofrecemos el diálogo del primer ejemplo:

Don Carmelo: Ora les voy a cantar una canción de las del tiempo de mi general Don Porfirio Díaz. (Se quita el sombrero y la gente se burla). Ríanse, pero en tiempos de mi general había más respeto. Y las mujeres estaban en su casa. No como ahora que andan por ahí engañando a sus maridos.²⁵

El segundo fotograma es de la secuencia en la que decide denunciar al Jaibo con la policía y les comenta a las tortilleras que en tiempos de Don Porfirio las cosas eran muy distintas.

Don Carmelo: Debían de colgar por las patas a todos esos criminales. (Se quita el sombrero a modo de reverencia). Con Don Porfirio no se movía nadie. Al que robaba un bolillo se lo tronaban para escarmiento. Pero ora ni modo.

Rufinita: ¡Y tan buen muchacho como era el Julián! Lo bueno se va y lo malo se queda.

Don Carmelo: Doña Rufinita

Rufinita: Dígame, Don Carmelo.

Don Carmelo: Lléveme por favor donde esté un policía. Tengo que platicarle algo muy sabroso sobre el Jaibo ese.

Rufinita: ¿Quiere un policía?

Don Carmelo: Sí, ande, vamos.²⁶

²⁵ *Los olvidados* min. 06:05 – 06:21

²⁶ *Los olvidados* 1hr 09: 11 – 1hr 09:41

La resistencia al cambio es lo que más caracteriza al personaje, así como el ya mencionado elemento *compasión / repulsión*, el cual nos presenta una ceguera doble. En realidad no hacía falta que Don Carmelo fuese invidente dentro de la historia, pues a los ojos del espectador el personaje ya es ciego, de manera simbólica, al proclamarse en contra de un problema tan grave como la niñez abandonada y querer exterminar no el problema, sino a los afectados al decir en el momento en el que matan al Jaibo: “¡Uno menos! ¡Así irán cayendo todos! ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer!”.

Las transformaciones de Don Carmelo. El proceso de transformación del ciego se inicia cuando le ofrece al Ojitos establecerse con él. Don Carmelo busca, obviamente, un *mejoramiento* a lo largo de la historia y lo obtiene en el momento en que asesinan al Jaibo, pues a su manera consume una venganza, por el intento de robo y la paliza que los muchachos le dan al principio del film.

Las *actualizaciones* en su caso se dan de dos maneras: como *tarea que cumplir* en el instante en el que acoge al Ojitos y éste funge como su ayudante en las tareas cotidianas y más visiblemente, cuando le avisa a la policía dónde se oculta el Jaibo. Como *acontecimiento fortuito*, pues al delatar al Jaibo obtiene el éxito – el empeoramiento y la muerte para el muchacho – sin ninguna clase de esfuerzo.

Para ambas acciones con las que planea alcanzar su objetivo utiliza al Ojitos quien se convierte en un *aliado socio*, pues la ayuda que le brinda a Don Carmelo se debe más a un “intercambio de servicios”: comida, lugar dónde dormir y compañía a cambio de auxiliarlo.

Por consiguiente, para el ciego sí hay un *mejoramiento obtenido*, desde su óptica, pues gracias a él irán exterminando a los “parásitos” de la sociedad.

3. 2. 5 La mirada inocente del Ojitos

*El medio mejor para hacer buenos a los niños
es hacerlos felices.
Oscar Wilde*

Julio Cortázar señaló que en *Los olvidados* había tres inocentes totales y se refería a Meche, Pedro y al Ojitos, sobre él dijo “[...] se perderá en la noche con su talismán al cuello, envejecido a los diez años [...]”. Nada más cierto, pues el niño indígena encarna el candor que los demás han perdido en medio de esa lucha por sobrevivir. Así se nos presenta al inicio, pero al final de la película sabemos que jamás será el mismo, que la vida se encargará de transformarlo en otro Pedro o quizá en un Jaibo.

La importancia de este personaje radica en lo que simboliza dentro de la historia, como un enlace más con la interpretación buñueliana de la realidad: Ojitos representa al campesino indígena que emigra a la capital en busca de oportunidades y una mejor calidad de vida.

La secuencia de presentación del personaje es muy significativa, ya que por medio del montaje Buñuel relaciona la imagen del Ojitos con la de Don Carmelo, como haciéndonos partícipes de la relación que más tarde se tejerá entre ellos. Desde un principio se hace alusión a su mirada, cuando Pedro se muestra paranoico e incómodo por su mirada y le pregunta:

Pedro: ¿Qué me ve? (empuja al Ojitos como retándolo)

Ojitos: ¿Yo? Nada.

Pedro: Pos, póngase chango.²⁷

Posteriormente hay una segunda referencia a la mirada del Ojitos. El comentario lo hace Don Carmelo cuando ambos se conocen, justo antes de la agresión de Jaibo, el Pelón y Pedro en su contra:

Don Carmelo: Un alma caritativa que me pase al otro lado. (Al lado de él se encuentra llorando el Ojitos y no le responde) ¿Qué no hay caridad para un pobre ciego? A ver una persona que me pase al otro la... (Toca el rostro del Ojitos) ¿Por qué lloras niño?

Ojitos: Me dijo mi papá que los esperara aquí desde la mañana y no ha regresado.

Don Carmelo: Ah, ya no ha de tardar. Anda, pásame al otro lado ¿No ves que estoy ciego? Tú tienes tus ojitos. Pásame.²⁸

De acuerdo con el modelo de análisis formal, es un personaje *pasivo*, porque en él recaen las acciones de Pedro, Don Carmelo y el Jaibo.

²⁷ *Los olvidados* min. 7:22 – 7:24

²⁸ *Los olvidados* min. 9:17 – 9:49

Esto se ve cuando Pedro se encuentra con él, después de haber reñido con Marta. El que pregunta si ya comió, compra los bolillos (con dinero del Ojitos) y lo lleva al establo del Cacarizo es él. Pedro es quien, mediante estas acciones, permite la interacción del niño con los demás personajes.

También es objeto de las iniciativas de Don Carmelo, quien, como vimos en el anterior inciso lo “recluta” como su ayudante aún sin que responda afirmativa o negativamente a la propuesta.

Además en el Ojitos recaen las amenazas del Jaibo, primero, cuando defiende a Meche de los abusos del muchacho y segundo, cuando el niño descubre su escondite en el terreno baldío.

Finalmente, en la secuencia previa a la muerte de Pedro, vemos que éste busca al Jaibo para saldar cuentas con él, pero antes va a la casa de Don Carmelo y le pregunta al Ojitos sobre el nuevo escondite del muchacho, en ese momento llega el hombre – orquesta y tiene que esconderse. Después llega Meche a entregarle la leche de burra y el invidente intenta aprovecharse de la situación, pero descubre que alguien más se encuentra en la habitación con ellos y quiere hacerle pagar al Ojitos creyendo que está de acuerdo con el Jaibo para matarlo. Es gracias a Meche que el niño se libera del yugo del ciego.

A pesar de esto observamos que tampoco es completamente *pasivo*. Para ejemplificar esto hemos elegido dos escenas significativas. Primero, cuando Jaibo quiere abusar de Meche en el establo y él busca defenderla, pero el Cacarizo se lo impide. En esa secuencia Ojitos se presenta más como fuente directa de la acción al no querer permitir una injusticia.

Otra escena donde lo vemos como personaje *activo* es cuando, tras haber sido intimidado por el Jaibo para que no descubriera su nuevo escondite, el ciego lo sujeta de una oreja, lo insulta y le hace confesar el secreto. En esa ocasión vemos al niño francamente enojado y casi dispuesto a atacar a Don Carmelo con una piedra, pero se arrepiente.

Al considerar a Ojitos como un personaje activo dentro de la historia, también debemos decir que es *autónomo*, pues el “hace” directamente, es decir, no involucra a otros en sus acciones. Por ejemplo, Ojitos decide no permanecer en el establo del Cacarizo, sino que continúa en búsqueda de su padre, e incluso se deslinda de las actividades de la pandilla a pesar de que establece lazos con Pedro y Meche.

En este caso no vemos al personaje como *modificador* o *conservador*, pues en las secuencias donde interviene no lo vemos ni como punto de equilibrio, restaurando el orden y tampoco intentando cambiar las situaciones. Tal vez esto se deba a que, como dice Pedro justificándolo, “es fuereño”: ajeno a los principales problemas de los que más se conocen, extraño al orden de las cosas y al caos que se desencadena en la historia. Está tan fuera de lugar en espacio que incluso su mirada nítida lo delata. No es un metiche o un mirón, es un niño con ojos grandes e inocentes que decide clavar la vista en las personas y en ese lugar donde fue desterrado. Ojitos no pertenece a ese tipo de pobreza, a ese mundo donde los niños envejecen desde los diez años cuando sus padres los abandonan a merced de la vida.

A continuación presentamos las escenas con las que ejemplificamos la definición del personaje.



El personaje del Ojitos se constituye como objeto de las iniciativas de otros, por lo tanto es *pasivo*. En este caso es de Pedro, quien decide llevarlo al establo del Cacarizo a pasar la noche. Ahí conoce a Meche y a Jaibo. Buñuel nuevamente hace alusión a la mirada del infante, al igual que a su condición de ‘extraño’. Los dos fotogramas anteriores corresponden a la secuencia ya mencionada. A continuación presentamos los diálogos.

Cacarizo: ¿Qué pasó?

Pedro: Pos tuve pleito en mi casa otra vez y vengo acá a dormir.

Cacarizo: ¿Y ése?

Pedro: Anda perdido y me dio lástima.

Cacarizo: Bueno, métanse y no hagan ruido. (Entran en el establo y se dirige a Meche) La vieja ¡que vayas!

Pedro: ¡Quihubo, Jaibo! ¿Qué haces?

Jaibo: ¡Quihubo, Pedro! (Mira al Ojitos entrar) Uy, cuánta visita.
 Meche: (Mira al recién llegado y pregunta a Pedro) ¿Quién es ese de los ojitos?
 Pedro: Pos, el Ojitos. Lo encontré en el mercado.
 Meche: ¿Qué me ves?
 Ojitos: ¿Yo? Nada
 Meche: Yo nada, yo nada.
 Jaibo: ¿Por qué trajiste a este menso? Mejor lo corremos.
 Pedro: Déjalo, aquí cabemos.
 Meche: (Dirigiéndose a Ojitos) ¿Y tú no tienes familia?
 Jaibo: Pos ha de tener muy poca (todos, menos Ojitos, ríen)
 Ojitos: Sí. Tengo a mi papá.
 Meche: ¿Y dónde anda?
 Ojitos: Pos no sé. Me dijo que lo esperara ahí en el mercado y todavía no regresa.
 Pedro: Es fuereño²⁹.



Este segundo par de fotogramas corresponden a la secuencia en la que el Jaibo encuentra un nuevo escondite, secreto que se ve en peligro por la presencia del Ojitos a quien amenaza para que no diga que lo vio. El ciego se percató de que el niño estuvo hablando con alguien y también lo intimidó. En ambos ejemplos de esta misma secuencia se observa la *pasividad* del personaje, pues en él recaen las acciones de otros.

Jaibo: (Sujeta al Ojitos por la ropa, lo toma por sorpresa). Así te quería agarrar. ¿Qué buscas aquí?
 Ojitos: Fui por agua (hace una seña con la cabeza). Vivo en esa casa con Don Carmelo, el ciego.
 Jaibo: Podría agarrarte a patadas. ¡Como sueltes la lengua de que me viste aquí, te mueres!

²⁹ *Los olvidados* min.17:34 – 18:37

Ojitos: Sí señor.

Jaibo: ¡Ándele! (lo suelta) Abusado. ¡Y mucho ojo!

(Llega Ojitos a la casa. Afuera está Don Carmelo pelando papas con un cuchillo)

Don Carmelo: ¡Ven aquí, Ojitos! (Lo sujeta de la misma forma que el Jaibo) ¿Con quién hablabas?

Ojitos: Con uno que pasaba.

Don Carmelo: ¡No me mientas! ¡Por aquí no pasa nadie!

Ojitos: Ahí estaba y se fue. (El ciego le jala una oreja) ¡Ay!

Don Carmelo: ¿Quién era?

Ojitos: ¡Ay, no sé!

Don Carmelo: ¡Sí lo sabes, desgraciado! ¡Suéltalo o te arranco la oreja!

Ojitos: ¡Era el Jaibo!

Don Carmelo: ¿Qué dices?

Ojitos: ¡Le dicen el Jaibo! (El ciego lo avienta)

Don Carmelo: ¡Mucho cuidado con hablar con él!³⁰



Los dos anteriores fotogramas nos muestran al Ojitos como un personaje *activo*, al ser él la fuente directa de la acción. El ejemplo de la derecha corresponde a la secuencia anteriormente descrita. Después de que el ciego le prohíbe juntarse con el Jaibo vuelve a amenazarlo:

Don Carmelo: Ese Jaibo ha de ser un haragán ¿Verdad? Si es que andas con él o con cualquiera, te rompo una pata. Hoy todos ustedes andan en malas compañías. (Ojitos alza una piedra como si fuera a lanzársela). Qué diferencia del tiempo de antes. El que alzaba la voz a un mayor era como contra sus propios padres. (El niño se arrepiente y arroja lejos la piedra) ¿Qué fue eso, Ojitos? (El niño empuña la mano como si fuera a golpear al ciego, pero en seguida lo baja).

³⁰ *Los olvidados* min. 37: 54 – 39:31

Ojitos: Una piedra que se cayó.

Don Carmelo: ¡Una piedra que se cayó! (empuña el cuchillo como si se lo fuera a clavar al niño).³¹

El fotograma a la izquierda corresponde a la escena en la que Jaibo intenta abusar de Meche y Ojitos desea ir en su defensa, pero el Cacarizo se lo impide. A pesar de esto, en el momento en el que la niña logra zafarse del abrazo del Jaibo y salen del establo, Ojitos lanza una tabla hacia donde se encuentra el muchacho, mismo que se enfurece y trata de intimidarlo.³²

Las transformaciones del Ojitos. En la transformación del personaje encontramos los procesos de *mejoramiento* y *empeoramiento*. El primero en actuar es el proceso de mejoramiento al inicio de la historia, pues el personaje ha sufrido una degradación producida por el abandono de su padre y por lo tanto la ayuda que le brinda Pedro, así como el trato que le propone Don Carmelo se entienden como positivos.

Sin embargo, a lo largo de la historia el mejoramiento se ve interrumpido al ver que el Ojitos es maltratado física y emocionalmente por el ciego. Por ello la situación cambia hacia un *empeoramiento predecible*, en el cual el niño reacciona violentamente contra su protector al alzar una piedra como si fuera a golpearlo, pero después se arrepiente.

Seguimos el proceso de empeoramiento en la escena donde Pedro llega a la casa de Don Carmelo para preguntarle a Ojitos por el escondite del Jaibo. Al entrar el invidente a la casa y platicar con su protegido sabemos que el niño estaba enfermo y por eso no lo acompañó en sus faenas. El ciego también nos revela que no le dará de comer hasta que regrese a trabajar, aún sabiendo que Ojitos podría estar débil.

A pesar de esto, tampoco el *empeoramiento* se produce, pues gracias a Meche logra escapar del abusivo Don Carmelo. Aunque podríamos pensar que con esto se iniciará otro proceso de mejoramiento en realidad no lo sabemos, pues sólo sabemos que Ojitos continuará buscando a su padre. Se produce la misma incertidumbre que con Marta: si encuentra a su padre, el camino a casa o su perdición para el espectador serán eternas incógnitas.

³¹ *Ídem.*

³² *Los olvidados* min. 34:45 – 35:50

Conclusiones

Luis Buñuel logró con *Los olvidados* una conjunción entre el cine y la poesía, gracias a su encuentro con el surrealismo, así como al carácter fantástico de los recuerdos y vivencias durante su niñez. Él deseaba dar una visión integral de la realidad a los espectadores, un lugar donde pudiesen converger los actos cotidianos del hombre y el misterio de sus sueños, porque él no podía entender la vida como algo completo sin la parte onírica.

En ese aspecto, podemos hablar del cine como expresión artística, pero también como una experiencia comunicativa, ya que el film expresa, significa y comunica la interpretación de Buñuel de una realidad que México vive desde hace mucho tiempo. El elemento poético en *Los olvidados* no desvirtúa la representación de la realidad, sólo le da un giro a la visión de los objetos cotidianos, les aparta de su carácter común y corriente, pues les otorga una relevancia singular, como el caso de las gallinas y la carne en el sueño de Pedro.

Sin embargo, *Los olvidados* tiene un valor significativo no sólo como obra de arte, también como documento histórico del sexenio alemanista. Tomando en cuenta el enfoque de la "historia cultural" y las teorías gestadas por Roger Chartier en *El mundo como representación*, Luis Buñuel llevó a cabo la enorme tarea de aprehender y comprender el entorno en el que vivía cuando llegó a México, que por un lado hablaba de modernidad e industrialización, pero por el otro mostraba a un país rezagado socialmente. El resultado de esta apropiación de la realidad, aunada a sus obsesiones y recuerdos fue la representación de un núcleo social relegado del proyecto económico y el discurso político de Miguel Alemán.

Se podría argumentar el hecho de que otras películas también trataron los temas de la pobreza urbana y la niñez abandonada, pero a favor del film de Buñuel podemos decir que fue la única que logró deslindarse del género melodramático para representar la realidad de un núcleo social de una manera más fidedigna, tal como lo vimos al comparar la puesta en escena con las características de la "subcultura de la pobreza" planteadas por Oscar Lewis en *Los hijos Sánchez* y *Antropología de la pobreza*.

Ya hemos mencionado que posiblemente el hecho de llevar a la pantalla grande este tipo de problemáticas fue lo que causó gran controversia, pues la gente deseaba observar la nueva imagen de México, su transición a una cultura cosmopolita: el asenso social, los espectáculos nocturnos, el glamour de un nuevo estilo de vida mexicano y no barriadas, mercados, chozas donde las personas vivían hacinadas como animales. Sin embargo, Buñuel decidió ocuparse del

tema, porque él creía que en eso radicaba parte de la visión integral de la realidad: involucrar al espectador en los problemas actuales de la humanidad como su inseguridad ante la vida, la miseria y el severo cuestionamiento a instituciones familiares, religiosas, sociales para el bienestar del individuo.

La construcción de un *mundo posible*, como se define la representación desde el punto de vista cinematográfico, en el caso de *Los olvidados*, se aplicó únicamente al nivel de puesta en escena al analizar los personajes, mediante el modelo formal que Francesco Casetti y Federico Di Chio plantean en el manual *Cómo analizar un film*.

Nos dimos a esta tarea, precisamente para conocer la representación que el cineasta aragonés hizo de la pobreza urbana, pues su visión como auto exiliado de España y naturalizado mexicano fue distinta de la de cineastas mexicanos.

Como pudimos observar en el análisis de personajes, la construcción de éstos se alejó del encasillamiento en los roles tradicionales maniqueístas, es decir, ver al protagonista como el bueno total, siempre flagelado por el antagonista malo, que no tiene conciencia y sólo busca perjudicar al bueno porque no tiene nada mejor que hacer.

En *Los olvidados* no es así, porque cada uno está inmerso en sus problemas, atrapado en ellos, queriendo superar sus carencias de amor, dinero, trabajo. No es la visión tradicional del pobre que por medio de su honradez y buena voluntad con los demás desea superar su condición, porque en la pobreza no puede haber buenos y malos, sólo personas marcadas por su forma de vida, por la estructura social en la que están inmersas y los tipos de privaciones a las que se enfrentan.

Por ello Buñuel nos muestra en el film una transición de comportamientos en Pedro, Jaibo, Marta, Don Carmelo y Ojitos, que en este caso fueron los estudiados. Todos ellos pasan de la ternura a la violencia, de la insolencia al respeto, del orgullo al perdón, de la compasión a la repulsión, porque son la representación de seres humanos como nosotros y no por ser niños abandonados, jóvenes huérfanos, madres solteras o ciegos indigentes no significa que no tengan deseos, sueños, no sientan amor y odio a la vez.

Quizá por eso también es importante el componente onírico en dos secuencias: el sueño de Pedro y la muerte del Jaibo. En ellas, el autor logra condensar los miedos, las pulsiones, los deseos conscientes de los personajes y otorgarles el carácter de presencias importantes dentro de

la vida, pues sin ellos, como dijo Buñuel, la realidad sería incompleta: no alcanzaríamos a comprender el comportamiento, las preocupaciones y los intereses del hombre.

Empero, debemos recalcar aquí que el estudio de los espacios en los que se desarrolló la historia también son de gran importancia al momento de analizar el film, puesto que cada uno de ellos también representa las características de la pobreza urbana: lugares apartados, enmarcados por la violencia, donde la autoridad es sólo un fantasma. Barrios que se erigen como laberintos sin salida, oscuros y tristes, donde todos se encuentran inmersos en sus rutinas y frustraciones propias. Incluso se plantea al hogar, no como un sitio repleto de amor y seguridad, sino de rechazo y dolor. La visión de "la parte moderna" de la ciudad de México se vive como una ilusión, el reflejo en un escaparate donde por un lado se ve la riqueza y por el otro la miseria, el desencanto de un niño.

Este trabajo se convirtió en una interpretación de la visión de Buñuel en el film. Consideramos importante justificarlo, porque cada autor que se ha dedicado a estudiar *Los olvidados* ha encontrado componentes psicológicos, sociopolíticos y antropológicos al momento de analizarla. En ningún momento pretendimos encontrar "el hilo negro", sino un modo de comprender y aprehender los motivos, el desarrollo de la historia, la manera en que fue puesta en escena la condición de pobreza urbana con el objeto de comprobar que este film sigue vigente, pues la miseria y la marginación son todavía problemas que la sociedad enfrenta.

La interpretación de Buñuel fue y seguirá siendo incómoda para la sociedad, mientras no reconozca que no hemos hecho absolutamente nada por aquellos que subsisten con menos de un salario mínimo, no tienen educación y cuya forma de subsistir, en medio del olvido, es robando, matando, drogándose, maltratando a otros, porque ésa es la única manera que la vida les ha enseñado, les ha impuesto para sobrevivir.

FUENTES

Bibliografía

- AYALA Blanco, Jorge. *La Aventura del cine mexicano*. México, Posada, 1988.
- BUÑUEL, Luis y Jean Claude Carrière. *Mi último suspiro*. España, Plaza & Janés, 2001.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, Cátedra, 2002.
- CASSETTI, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. España, Paidós, 1991.
- CASTELLS, Manuel. *Capital Multinacional, Estados Nacionales y Comunidades Locales*. México, Siglo XXI, 1987.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. España, Gedisa, 1992.
- COSTA, Antonio. *Saber ver el cine*. España, Paidós, 1986.
- DE LA COLINA, José y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México, IMCINE – CONACULTA, 1996.
- DE LA VEGA Alfaro, Eduardo. *Buñuel y el cine español en el exilio mexicano*. México, Texto sobre Imagen, 2000.
- EVANS William, Peter. *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Barcelona, Paidós, 1995.
- FOWLER, Will, coord., *Presidentes Mexicanos (1911 – 2000)*. Tomo II. México, Biblioteca INEHRM, 2004.
- GARCÍA, Gustavo y Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*. México, Clío, 1997.
- HERNÁNDEZ, Hugo. “Apuntes de curso de personaje y géneros cinematográficos”. *Seminario de Interdiscursividad. Cine, Literatura e Historia*. Módulo III. CD ROM. México, FES Acatlán, 2005.
- KRAUZE, Enrique. *La Presidencia Imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940 – 1996)*. México, Tusquets, 1997.
- LEWIS, Oscar. *Los hijos de Sánchez*. México, Grijalbo, 2004.
- LÓPEZ Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez – Zalce. *Manual para investigaciones literarias*. México, UNAM – Acatlán, 2000.
- MEDIN, Tzvi. *El sexenio alemanista*. México, Edit. Era, 1990.

MONEGAL, Antonio. *Luis Buñuel. De la literatura al cine. Una poética del objeto*. España, Anthropos, 1993.

MONSIVÁIS, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. *Historia General de México*. (tomo 2) México, Harla/ Colegio de México, 1988.

NIETO López, J. de Jesús. *Diccionario Histórico del México Contemporáneo 1900 – 1982*. México, Alhambra Mexicana, 1987.

RIDING, Alan. *Vecinos Distantes. Un retrato de los mexicanos*. México, Joaquín Mortiz/ Planeta, 1985.

ROS Galiana, Fernanda y Rebeca Crespo y Crespo. *Guía para ver y analizar Los olvidados*. España, Nau Llibres/ Octaedro, 2002.

SÁNCHEZ Vidal, Agustín. et. al.. *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. España, Fundación Televisa, 2004.

VIZCARRA Cifuentes, José Luis. *Diccionario de términos económicos*. México, mv=pt, 2001.

Tesis

GARCÍA Toraño, Ma. Oswelia y María Rosas Priego. “Breve análisis de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel”. Tesis de licenciatura. México, Universidad Iberoamericana, 1992.

Hemerografía

CERVERA, Juan. “Un genio llamado Luis Buñuel”. *El Nacional*. 4 de junio de 1996. Espectáculos. pág. 54.

COLMENERO, Sergio. “La confluencia de dos sueños” *La Jornada*. 26 de marzo de 2000. *La Jornada Semanal* (suplemento). No. 264.

GARCÍA Riera, Emilio. “El misterio poético de *Los olvidados*”. *La Jornada*. 26 de marzo de 2000. *La Jornada Semanal* (suplemento). No. 264

MARQUET, Antonio. “El hombre y la muerte en Luis Buñuel”. *Uno más uno*. 10 de mayo de 1997. *Sábado* (suplemento). págs. 1 – 2.

PEGUERO, Raquel. “El otro final de *Los olvidados*, novedad en el ciclo de Buñuel”. *La Jornada*. 29 de noviembre de 1996. Cultura. pág. 27.

SALAZAR Hernández, Alejandro. “Lista la retrospectiva de Buñuel”. *El Nacional*. 15 de noviembre de 1996. Espectáculos.

TOVAR, Luis. "Buñuel y los que quieren serlo". *La Jornada*. 26 de marzo de 2000. *La Jornada Semanal* (suplemento). No. 264

Publicación Electrónica

Más de cien años de cine mexicano. 6 de febrero de 2001. Maximiliano Maza y Tania Soto. 16 junio 2005. http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pagina_mes.html

Textos olvidados. "El cine instrumento de poesía" de Luis Buñuel. 1º de abril de 2001. Esteban Ierardo. 20 de julio de 2005. <http://www.temakel.com/seccine.htm>

Filmografía

A propósito de Buñuel. Dir. José Luis López Linares y Javier Rojo. Prod. Laura Imperiale Cero en Conducta S.L., 1999. 90 min.

Los olvidados. Dir. Luis Buñuel. Prod. Óscar Dancigers. Guionistas: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Actores: Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Stella Inda, Miguel Inclán. Fotografía: Gabriel Figueroa. Ultramar Films, 1950. Dur. 88 min.